

# **REPRESENTAÇÕES.**

**ARQUITECTURA E CINEMA. DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO.**

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Aluno . Sandra Rafaela Alves Rocha Pinto

Docente Orientador . Luís Filipe Dordio Martinho de Almeida Urbano

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto . 2014/2015





Aos meus pais e irmãos, pelo tempo e apoio incondicionais,  
à família e amigos pela paciência e presença,  
aos arquitectos Manuel Graça Dias e Nuno Grande e ao cineasta João Salaviza,  
pela disponibilidade,  
ao arquitecto Luís Urbano, pela dedicação e entusiasmo,  
  
obrigada.



# RESUMO

O contexto livre e dinâmico que à arquitectura, enquanto forma de criação artística está inerente, contribui para a incessante exploração dos seus *limites* e possíveis *encontros* com outros domínios, que contribuem para as suas teorias e formas de apreensão. A presente Prova de Dissertação observa criticamente a forma como o cinema documental e ficcional são utilizados para *representar* a arquitectura. Apesar de ambos os géneros cinematográficos incluírem a disciplina nos seus conteúdos, desde o início da prática do cinema, a sua concepção como um dos temas ou principal tema das narrativas tem sido, essencialmente, assumida pelo documentário. O projecto *Ruptura Silenciosa* é a mais recente excepção a essa tendência. O trabalho foi dividido em duas partes. A primeira é um encontro entre a arquitectura e o cinema ao longo da história e a segunda, uma análise crítica dos limites entre os géneros cinematográficos, que se subdivide em duas acções - a *disjunção* e a *junção*. Da recolha de um conjunto amplo de filmes documentais e ficcionais, da autoria de *arquitectos* e *cinastas*, em que a arquitectura passa pelos intuitos principais da narrativa, foi feita uma selecção de dez filmes que, enquanto casos de estudo, se foram subdividindo pelos conceitos *documentário* e *ficção*, e justificaram a inclusão do conceito *híbridos*. Como resultado destas práticas, pretendeu-se a criação de uma malha ampla de entendimentos, que consideram o cinema documental e ficcional como possíveis formas de representar a arquitectura.

# ABSTRACT

The free and dynamic context which to architecture, as an artistic way of creation, is inherent, contributes to unceasing exploration of its boundaries and possible meetings with other subjects, which contributes to its theories and ways of apprehension. The following thesis makes a critic observation of the way that documental and fictional cinema are used to *represent* architecture. Despite both cinematographic genres include this discipline in their contents, ever since the beginning of cinema, its conception as one of the themes or the principal theme of the narratives has been, essentially, assumed by the documentary. The *Ruptura Silenciosa* project is the most recent exception to that drift. The work has been divided in two parts. The first one is an encounter between architecture and cinema throughout history and the second one makes a critic analysis of the limits between cinematographic genres, which subdivides itself in two actions - the *disjunction* and the *junction*. From the recovery of a vast group of documental and fictional films, produced by architects and filmmakers, where architecture goes through the main motives of the narrative, ten films have been selected. As study cases, they were being subdivided by the *documentary* and *fiction* concepts, which justified the inclusion of the *hybrid* one. As a result of these practices, it was pretended to create a large web of understandings, which consider the documentary and fiction film as possible ways to represent architecture.

# ÍNDICE

<b>A. INTRODUÇÃO</b>	9
A.1. O despertar	11
A.2. Representações	15
A.3. Arquitectura e Cinema . Documentário e Ficção	21
<b>B. NO ENCONTRO ENTRE A ARQUITECTURA E O CINEMA</b>	27
B.1. Projectões do quotidiano e da imaginação (1985-1920)	35
B.2. Caminhos do moderno e do Expressionismo alemão (1920-1930)	41
B.3. Propaganda e grandes produções (1930-1945)	49
B.4. Cenários reais e Neo-Realistas (1945-1960)	57
B.5. Experiências e novas vagas (1960-1970)	65
B.6. Liberdade e intersecções (1970-2015)	73
<b>C. NO LIMITE ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO</b>	83
C.1. Disjunção	85
C.1.1. Documentário	95
<i>Raúl Hestnes Ferreira</i>	99
<i>A Casa</i>	105
<i>Sagrado</i>	109
<i>Reconversão</i>	123
Em entrevista: Nuno Grande	139
C.1.2. Ficção	155
<i>A Casa do Lado</i>	163
<i>Panorama</i>	175
<i>Arena</i>	187
Em entrevista: João Salaviza	199

C.2. Junção	215
C.2.1. Híbridos	219
<i>Sizígia</i>	223
<i>A Encomenda</i>	237
<i>Casa na Comporta</i>	249
Em entrevista: Luís Urbano	259
Em entrevista: Manuel Graça Dias	285
<b>D. CONCLUSÕES</b>	301
<b>REFERÊNCIAS</b>	307
Bibliografia	309
Filmografia	317
Imagens	329

## **A. INTRODUÇÃO**





**A.1. 0 despertar**



*‘(...) O princípio da ideia do desejo é que ele se manterá sempre insatisfeito. A graça de um desejo é o facto de que se você vai atrás dele acaba, necessariamente, descobrindo mais quatro ou cinco novos.’<sup>1</sup>*

Desde cedo se revelou essencial, que o entendimento da arquitectura não depende única e exclusivamente da sua essência original, mas também de ténues limites e intersecções com outras disciplinas e formas do saber.

O interesse pelo cinema foi despertando, de forma mais ou menos inocente e/ou inconsciente, ao longo da minha formação. A disciplina de *Teoria Geral da Organização do Espaço* (TGOE)<sup>2</sup>, ministrada pelo professor Manuel Graça Dias, no primeiro ano do curso de Arquitectura da FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto) e mais tarde o projecto de investigação *Ruptura Silenciosa* que Luís Urbano, professor orientador deste trabalho, coordenou, influenciaram significativamente uma forma liberta de olhar a arquitectura e de questionar e reflectir os seus conceitos. A recente experiência de intercâmbio no Rio de Janeiro-Brasil contribuiu para um contacto mais próximo com outras formas de arte e mais especificamente com o cinema. A frequência de disciplinas como *Artes e Arquitectura*, *História do Cinema* e *Cinema Documentário*, revelaram novos mundos e clarificaram outros já conhecidos, acentuando a vontade da sua exploração e explanação, através do cruzamento com a minha disciplina de formação de base, a arquitectura.

O conjunto destas experiências veio de encontro às minhas inquietações, dando respostas, mas sobretudo sugerindo novas possibilidades, que se foram clarificando e conduzindo para o campo de estudo e de interesse da presente Prova de Dissertação.

---

1. ROCHA, Paulo Mendes (s.d.) in COHN, Amélia, COHN, Sergio (2012) *Encontros: Paulo Mendes da Rocha*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial

2. Em TGOE, quando confrontados com um exercício de representação da arquitectura a partir de um vídeo, os resultados apresentados pelo meu grupo de trabalho estabeleceram, coincidentemente, um cruzamento entre a ficção de um percurso imaginado e a documentação de uma entrevista com os moradores de uma ilha do porto. Após esta investigação, esse acto não intencional, adquire um novo significado.



## **A.2. Representações**



A polivalência que ao papel do arquitecto está inerente e que à própria sociedade é gradualmente instituída, aumenta o desejo da exploração da arquitectura em diferentes domínios e interdependências. A liberdade que a arquitectura pressupõe, favorece a confrontação constante com novas dimensões, que colocam a sua essência num campo de interesse ampliado.

Até à chegada do cinema, outras formas de representação criativas se assumiram como suportes de eleição, na representação dos edifícios, espaços, ambientes e conceitos arquitectónicos. A emergência e evolução da sétima arte mostraram que, embora na pintura ou na fotografia possamos admitir uma maior economia de meios, o cinema solicita vários sentidos, transmitindo uma percepção mais completa dos conteúdos representados. Dispensando a subjectividade da limitação do plano a uma única forma de olhar, incorpora diferentes pontos de vista, multiplicando os códigos de entendimento, que estimulam e facilmente envolvem o observador, em consequentes interpretações e representações. O cinema articula a possível beleza estética e poética da fotografia com a sensibilidade e clareza do movimento espaço-temporal. A sua análise exige a consciência prévia de que qualquer método de recolha ou de produção de imagens relativas a um objecto, acção ou movimento, é em si mesmo um acto de representação. Como clarifica o dicionário de Língua Portuguesa, *representação* n.f. significa - '*acto ou efeito de representar; imagem, desenho ou pintura que representa um facto, uma pesquisa ou um objecto; (...) exposição; cinema, teatro, televisão, desempenho de actores; interpretação; actuação; imagem mental de percepção interior; figuração mental; (...)*'<sup>3</sup>.

Apesar da distância clara entre a arquitectura e o cinema, o interesse de cineastas e arquitectos pela reflexão, interpretação e representação da sua essência, tem vindo a dar corpo a narrativas cinematográficas de particular interesse para arquitectos e público em geral. A separação entre os géneros: *documentário* e *ficção*, bem como a possibilidade dos seus encontros e intersecções, originam inevitáveis controvérsias relativas à sua definição, materialização e eficácia no tratamento dos conteúdos da arquitectura.

---

3. Porto Editora (2008) *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, Lda. - 1952, p.1453

Este trabalho parte da seguinte questão inicial: *Como é que o cinema documental e ficcional são utilizados para representar a arquitectura?*

Para o alcance de possíveis conclusões, estabelece alguns objectivos: identificar as intersecções e influências mútuas entre a arquitectura e o cinema, num contexto de interdependência que lhes é evidente; analisar a forma como os cineastas e arquitectos realizadores se relacionam com a arquitectura e a representam nos seus filmes; explorar a (in)flexibilidade dos limites das narrativas, atendendo ao distanciamento entre os géneros documentário e ficção; e averiguar se na representação da arquitectura, a eficácia dos resultados, depende do género cinematográfico adoptado.

Na composição deste trabalho, procurou-se uma metodologia que evoluísse de uma abordagem geral ao encontro histórico mundial, entre a arquitectura e o cinema, para uma análise e reflexão aprofundada, de um conjunto de filmes seleccionados. Inicialmente, considerou-se necessária a recolha, análise e pré-selecção de filmes *documentais* e *ficcionais*, da autoria de *arquitectos* e *cineastas*, cujos objectivos ou interesses principais das narrativas, passassem pela arquitectura e pelos seus respectivos domínios. Perante um conjunto de casos possíveis, que permaneceram em constante actualização até ao término do trabalho, cruzaram-se hipóteses temáticas e conceptuais, que conduziram à selecção de dez filmes. Esses, incluindo curtas e longas-metragens, construíram uma malha de estudo que privilegiou produções cinematográficas portuguesas contemporâneas, relativas a edifícios e espaços arquitectónicos nacionais. Além da autoria e proveniência distintas (produções independentes, programas de investigação, exposições de arquitectura e festivais de cinema/cinema e arquitectura), os filmes produzidos no contexto do cinema português e identificados como casos de estudo oportunos ao estudo, evidenciaram olhares e linguagens particulares. A sua confrontação com as hipóteses levantadas, numa série de entrevistas propostas aos respectivos realizadores, permitiu o aprofundamento dos temas e questões em análise, tendo um papel activo na reflexão e consolidação dos conteúdos e resultados obtidos.

A estrutura do trabalho divide-se em dois capítulos principais. O primeiro analisa um percurso de *encontro* entre a arquitectura e o cinema, nos diferentes períodos da história, distinguindo os dois caminhos perfilados pelo documentário e pela ficção e introduzindo



noções relevantes à continuidade do processo de reflexão crítica. O segundo capítulo explora os *limites* entre os dois géneros cinematográficos, subdividindo-se em duas partes - a *Disjunção* que caracteriza os distanciamentos entre o documentário e a ficção e a *Junção* que coloca em hipótese a possibilidade das suas aproximações. A análise e tratamento dos casos de estudo, direcciona-os para os conceitos *Documentário*, *Ficção* e *Híbridos*. As transcrições das entrevistas são dispostas entre eles. Esta opção é justificada pelo teor dos conteúdos e resultados obtidos, que consideramos particularmente enriquecedores e oportunos a cada passo da reflexão.

A exploração de representações com autoria e linguagem distintas, permite desconstruir os limites entre os géneros cinematográficos, clarificando o seu papel na observação e representação da arquitectura. Os processos de análise e crítica pretendem-se sensíveis aos limites das predefinições, mas simultaneamente flexíveis às suas possíveis distorções. Com este método, mais do que o alcance de uma conclusão rígida e definitiva, pretende-se a construção de uma malha de entendimentos capazes de cruzar as naturezas individuais e possíveis vivências conjuntas de cada conceito.



### **A.3. Arquitectura e Cinema . Documentário e Ficção**



A história do cinema e consequente intersecção com a arquitectura nasce com os irmãos Lumière, com a criação de um instrumento óptico capaz de captar imagens em movimento e com as primeiras representações da realidade, propostas com intuítos estritamente documentais. O interesse pelo quotidiano rapidamente deu lugar à ânsia da exploração de espaços, lugares e realidades imaginárias, potenciada pelos vários pontos de vista disponíveis no espaço e pelo corte, montagem e sobreposição de imagens e sons, que os meios técnicos e a criatividade permitiam. As valências dos meios e as inquietações dos realizadores distinguem, por consequência, dois caminhos paralelos: o documental e o ficcional. A arquitectura, enquanto existência inabdicável da vida e parte integrante dos mundos e contextos imaginados do cinema, assume desde logo um vínculo constante com as representações cinematográficas, dividindo-se entre os espaços reais, vividos pelas pessoas e personagens, e os construídos, manipulados e habitados pelo cinema. Como havia sucedido no teatro, a construção de cenários reinterpreta a arquitectura, proporcionando novas experiências espaço-temporais. O cinema, por sua vez, sistematiza-a através da sua leitura, reinterpretação e representação em vivências simultaneamente reais e ficcionais.

Por vários motivos e em diferentes períodos, os caminhos que o documentário e a ficção trilharam, foram adquirindo importância e destaque distintos. Todavia, a dependência relativa à tecnologia e a relação com os acontecimentos históricos, políticos, económicos e artísticos do mundo, mantiveram-se permanentes.

Ao longo da história, o documentário conservou o fascínio por temas e situações reais e, os métodos e processos de produção aproximados da realidade, sustentando intuítos de documentação histórica, de propaganda e de partilha de conhecimento. Sendo o primeiro registo a revelar um interesse claro pela representação da arquitectura como tema em si mesmo, o documentário assume maior evidência aquando a emergência do dispositivo televisivo e dos canais de emissão pública. Estes, embora motivos de competição constante com o cinema, começam a apoiar, financiar e divulgar algumas produções cinematográficas, contribuindo para a sua continuidade até à actualidade. Os realizadores que na arquitectura confrontam, simultaneamente, função, estética, objectividade e subjectividade poéticas, interessam-se pela sua representação. Com o apoio da RTP foram realizados, entre outros, documentários como *A Cidade de Cassiano* (1991), *Raul Lino - livre como o Cipreste* (1999), *Fernando Távora* (2001), *Chiado Renascido*, *Siza Vieira* (1994), *A Macau de Manuel Vicente*

(2011) e séries como *Ver Artes* (1992 – 1996) e *A Casa e a Cidade* (2011), ainda hoje reconhecidos no âmbito da arquitectura.

A ficção acompanhou a realidade do mundo com narrativas que não expõem declaradamente pessoas, entidades ou situações específicas (com entrevistas, documentos de arquivo, etc.), utilizam a subtileza, implícita ou explícita, para as retratar, criticar e representar. Apesar das sucessivas tentativas de distanciamento entre o documentário e a ficção, os anos 60 marcaram um ponto de ruptura no cinema, rompendo com os seus limites mais rígidos e propondo formas mais pessoais de olhar e de representar. Os filmes de ficção, embora não admitindo intenções claras de mostrar e explorar a arquitectura enquanto disciplina, revelam um interesse crescente pelos seus conteúdos e respectiva abordagem, numa relação directa com os personagens. *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Inception [A Origem]* (2010) de Christopher Nolan são exemplos dessas abordagens. Mais recentemente é possível identificar filmes de ordem ficcional, cujos pressupostos principais incluem a arquitectura, contudo, a reincidência do tema nesta forma de registo é bastante menor, quando comparada com o contexto documental. Os filmes de João Salaviza, como *Casa na Comporta* (2011), resultante de uma encomenda para a *Bienal de Arquitectura de Veneza* e *Arena* (2009), parecem aproximar-se desses intuitos. O Projecto *Ruptura Silenciosa*, desenvolvido entre 2010 e 2014, por um grupo de arquitectos, marca um ponto de viragem no contexto do cinema português e internacional. Propondo uma abordagem consciente e assumida da arquitectura, serve-se de pequenas histórias de ficção, baseadas na realidade. Explorando os espaços, ambientes, pormenores e contextos, evidencia formas de entendimento mais sensíveis, dispensando o carácter descritivo e objectivo do documentarismo. Apesar da linha ficcional seguida pela maioria das produções do projecto, das quais são exemplos *Sizígia* (2012) e *A Casa do Lado* (2012) de Luís Urbano, *A Encomenda* (2012) de Manuel Graça Dias e *Panorama* (2013) de Francisco Ferreira, a curta-metragem *Sagrado* (2014), de Nuno Grande, distancia-se do registo habitual, assumindo um carácter documental.

A coexistência de produções da autoria de cineastas e arquitectos, nos registos documental e ficcional, evidencia diferentes olhares sobre a arquitectura e distintas formas de linguagem cinematográfica, enriquecendo os resultados apreendidos pelo observador. A distinção clara entre os géneros torna-se cada vez mais ambígua, sugerindo intersecções e

possíveis sobreposições. Das abordagens contemporâneas analisadas reitera a consciência de que todos os filmes são representações. Embora com objectivos, formas e linguagens distintos, eles expõem os pontos de vista particulares dos autores que, quando confrontados com o olhar particular de cada observador, tomam novas formas e correspondências representativas. No que toca aos arquitectos realizadores e cineastas, apesar dos seus interesses e objectivos terem diferentes origens, a forma como concretizam as suas ideias e ideologias, muitas vezes, destacam pontos de convergência. Essas intersecções e pontuais sobreposições são igualmente perceptíveis quando se comparam filmes de carácter documental e ficcional. Certos casos viabilizam inclusive a distinção de determinadas abordagens como híbridas, facto que não distorcendo as suas formas originais, distingue os seus conteúdos relativamente aos restantes.

O cinema documental e ficcional constitui duas formas distintas de representação cinematográfica, capazes de evidenciar os domínios da arquitectura e os sentidos mais objectivos ou subjectivos da sua apreensão. Os arquitectos, apropriando-se das suas valências, podem utilizar os dois suportes como complementos de argumentação e de representação das suas ideias e concepções arquitectónicas.





**B. NO ENCONTRO ENTRE  
A ARQUITECTURA E O CINEMA**



'A arte que está mais perto do cinema é a arquitetura' <sup>4</sup>

René Clair



4. CLAIR, René citado por VIRILIO, Paul (s.d.) *The Lost Dimension*. p.69 . citado em BRUNO, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*. Nova Iorque: Verso 2012, p.27 (traduzido)

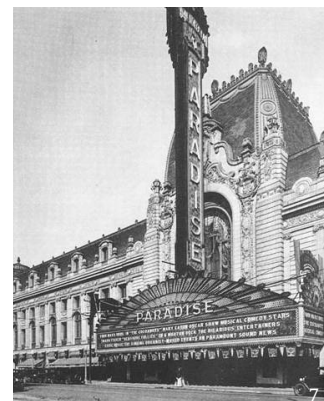
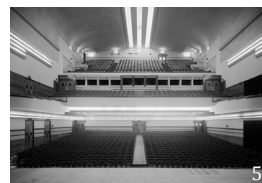


Fig. 1. Kolumba Diocesan Museum de Peter Zumthor, Hélène Binet, 2007

Fig. 2. *Piazza d'Italia* (1913) Giorgio de Chirico

Fig. 3. *The Matter of Time* (2005) Richard Serra

Fig. 4 | 5. *Cineteatro Eden*, Lisboa (1929-1932)

Cassiano Branco

Fig. 6. *Teatro Rivoli*, Porto (1923) Júlio Brito

Fig.7. *Paradise Theatre*, Chicago (1929) John Eberson

A arquitectura, enquanto expressão física da matéria construída, projecção de espaços do imaginário e objecto artístico, constantemente sujeito à experiência crítica daqueles que nela vivem ou por ela passam, estabeleceu, desde sempre, uma relação muito próxima com as várias formas de arte e do saber, que por vezes, de tão simples e naturais, tendemos a desvalorizar. O quotidiano que experienciamos e vivemos diariamente é feito de transições entre espaços e ambientes, interiores e exteriores, que tornam a arquitectura numa presença praticamente inescapável, nas mais variadas formas de representação do mundo. Ainda que na pintura, escultura ou fotografia possamos identificar trabalhos que se afastam da arquitectura através de representações da figura humana, por exemplo, é frequente encontrar autores que, de uma forma intensa e intencional, se aproximam dela, como Giorgio de Chirico na pintura, Richard Serra na escultura e Hélène Binet na fotografia. Esses exemplos não se diferenciam do cinema, que de uma forma mais ou menos disseminada, mantém também a arquitectura como uma presença constante. A pintura e a fotografia detêm-nos em representações de pontos de vista, dispostos em quadros estáticos de uma realidade ou contextos imaginados. A escultura propõe objectos tridimensionais, geralmente impenetráveis. O cinema permite a exploração dos seus interiores, como se de uma escultura penetrável se tratasse. Serve-se da arquitectura e dos espaços, por ela construídos, para captar a essência da vida expressa no movimento dos corpos e, através da solicitação simultânea dos sentidos, envolver o observador em memórias e emoções espontâneas.

Giuliana Bruno utiliza as palavras de Henri Lefebvre para explicar o processo de vivência e conhecimento de um espaço *(...) a arquitectura produz corpos vivos, cada um com traços distintos. O princípio vital de um organismo, a sua presença, (...) reproduz-se dentro daqueles que usam o espaço em questão, dentro da sua experiência vivida.*<sup>5</sup>

Considerando o espaço uma condição inevitável da experiência arquitectónica, crê-se que a emoção cinematográfica, excluindo a visita pessoal a uma obra, é o meio mais completo e eficaz de captar e transmitir sensações arquitectónicas e atmosferas espaciais, facto unanimemente sustentado por arquitectos, historiadores e restantes artistas.

Barry Bergdoll, historiador de arte e arqueologia afirma, *Parece-me que o filme e o*

---

5. LEFEBVRE, Henri (1991) *The Production of Space*. trad. Donald Nicholson - Smith. Oxford: Blackwell, p.137. citado em BRUNO, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*. Nova Iorque: Verso 2012, p.30 (traduzido)

*vídeo, de uma forma mais poderosa do que qualquer uma das formas de reprodução através dos quais nós podemos saber, estudar e discutir arquitectura, paisagem e espaço urbano, pode oferecer-nos formas sugestivas, e por vezes provocativas, de ver e olhar que nós devolvemos aos próprios monumentos da história da arquitectura com um olhar diferente.*<sup>6</sup>

O arquitecto Nuno Grande, no âmbito das entrevistas produzidas pela investigação, revela que *(...) a arquitectura tem que ser vivida sensorialmente, nada substitui a experiência sensorial de estar num edifício. A epifania de entrar num edifício e dizer, «Finalmente, depois de o ter visto tantas vezes em livros, fotografias e filmes, aqui estou.» (...) Na impossibilidade de isso acontecer, acho que o cinema é a forma mais completa de nós vivermos ou conhecermos um edifício.*<sup>7</sup>

Luís Urbano introduz no livro *Histórias Simples* que, *'Ao representar a arquitectura tal como ela é experienciada na realidade, o cinema, mais do que qualquer outro meio de representação, aproxima-nos da prática espacial.*<sup>8</sup>

O cinema depende das relações entre os personagens e o espaço, seja ele exterior, interior, público ou privado. Ainda que a presença da arquitectura no cinema possa ser evitada por imagens de paisagens naturais, por exemplo, os espaços por ela desenhados são uma condicionante do quotidiano urbano e, por isso, uma existência natural no contexto fílmico do cinema. *'(...) O som e a imagem são arte primitiva e estão mais próximos da natureza do que da interpretação artística. A música, a pintura, a escultura, a arquitectura, a dança e o cinema apelam para a parte mais primitiva do pensamento humano.*<sup>9</sup> A arquitectura cria e dá vida à matéria construída a três dimensões e o cinema parte da pré-existência para a sua reinterpretação e representação no seio de novas realidades e mundos paralelos, existentes na bidimensionalidade das imagens em movimento. Como clarifica João Salaviza, *'A arquitectura nasce a duas dimensões, na forma de papel e na cabeça de alguém que a faz ganhar um corpo e transformar numa matéria que sai do papel para ser algo concreto. O cinema que*

---

6. COVERT, Nadine, WICK, Vivian, et. al. (eds.) (1993) *Architecture on Screen: films and videos on architecture, landscape architecture, historic preservation, city and regional planning*. Nova Iorque: Program for Art on Film, p.20 (traduzido)

7. GRANDE, Nuno, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [17.04.2015] ver entrevista na íntegra, pp.119-130

8. URBANO, Luís (2013) *Histórias Simples : Textos sobre Arquitectura e Cinema*. Porto: Ruptura Silenciosa, p.7

9. ARNHEIM, Rudolf (1957) *A arte do cinema*. trad. Maria da Conceição Lopes da Silva, Lisboa: Edições 70, pp.172/173

*eu acredito, faz exactamente o oposto. Pega na matéria viva, no espaço e noutros elementos da realidade e coloca-os num plano bidimensional que é a tela do cinema.*<sup>10</sup>

Giuliana Bruno, no livro *Atlas of Emotion*<sup>11</sup>, afirma que *‘O filme (...) precisa mais do que um aparelho para existir como cinema. Precisa de um espaço, um lugar público – uma ‘casa’ de cinema.*<sup>12</sup> e só completa o seu propósito quando projectado numa tela, num espaço ou lugar específicos. No acto de assistir a um filme convivem simultaneamente, uma experiência cinematográfica relacionada com a proposta da narrativa (que pode explorar e evidenciar a arquitectura, de forma intensa e surpreendente) e uma experiência arquitectónica estabelecida no contacto com o espaço físico onde a película é apresentada. O espaço de exibição de um filme pode depender de um ambiente interior ou exterior. O interior tanto pode corresponder a uma sala com um desenho cuidadoso e especificamente projectado para o seu propósito ou a uma sala escura sem identidade arquitectónica, onde as imagens da tela prevalecem, relativamente à atmosfera espacial. O exterior existirá num espaço ao ar livre, em contacto directo com a natureza e/ou cidade.

Em tempos, as exhibições de filmes eram uma prática constante das cidades, representando um acto social de encontro, de troca de paixões e de conhecimento entre o povo, os nobres boémios e intelectuais, nos espaços da rua, feiras, edifícios de teatro e de cinema. Os edifícios com desenhos únicos, concebidos por arquitectos, particularmente para as cidades, representavam ícones arquitectónicos com forma e função determinadas. *‘Os operadores de cinema estavam tão apostados em estabelecer inigualáveis padrões de fuga à realidade, que os arquitectos projectavam cineteatros que imitavam «as casas mais palacianas, próprias de príncipes e reis, para, e em nome de, Sua Excelência - o cidadão norte-americano*<sup>13</sup> Caracterizados pelos seus ambientes de espectáculo, os cineteatros enchiam os olhos de quem esperava o início dos filmes nos grandes átrios, subsistindo no tempo como edifícios independentes.

As cidades norte-americanas tinham *‘(...) os seus próprios palácios de sonho, com foyers*

---

10. SALAVIZA, João, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [29.03.2015] ver entrevista na integra, pp.169-182

11. BRUNO, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*. Nova Iorque: Verso 2012

12. BRUNO, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*. Nova Iorque: Verso 2012, p.44 (traduzido)

13. PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol. I. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd., p.40

em mármore, candelábrs, detalhes de gesso pintados a dourado, alcatifas, tapeçarias, murais, escadarias acentuadas, fontes (...)’<sup>14</sup>, de que são exemplos, o *Million Dollar Theatre* (1917) na Broadway, da autoria de Sid Grauman, o *Paradise Theatre* (1928) em Chicago, do arquitecto John Eberson, o *Fox Theatre* (1930) na Califórnia, desenhado por Charles Lee, entre outros.

Portugal e mais especificamente o Porto destacava o *Teatro Rivoli* (1923) desenhado por Júlio Brito. Lisboa, entre os demais, exibia o *Cineteatro Éden* (1937) do arquitecto Cassiano Branco, em tempos lugar de grandes encontros cinematográficos e actualmente desactivado. Situado nos Restauradores, o *Cineteatro Éden* ganhou destaque no filme documental *A Cidade de Cassiano – Vida e Obra de Cassiano Branco*, produzido por Edgar Pêra para a RTP em 1991, e no filme ficcional *Até ao Fim do Mundo* de Wim Wenders do mesmo ano.

O modelo de salas inigualáveis, capazes de fazer acompanhar a experiência cinematográfica de ver um filme, à experiência arquitectónica de sentir um espaço, foi caindo em desuso ao longo das décadas. Gradualmente, deu lugar às salas de cinema actuais, caracterizadas pela homogeneidade dos espaços com cor escura e assentos pré-fabricados, e às exibições de cinema ao ar livre, populares em países e cidades com um clima favorável à sua prática. Efectivamente, a experiência de assistir a um filme torna-se tanto mais emocionante e completa, quanto mais colaborante for o espaço e o lugar de cinema onde, entre a plateia, nos sentamos, o que não implica a existência de um espaço de carácter mais ou menos interventivo, do ponto de vista arquitectónico. As sensações espaciais estão associadas à experiência arquitectónica. Na experiência cinematográfica, a sala de cinema pode impor mais ou menos a sua presença, mas não faz parte das suas dependências directas do filme.

Além das interdependências entre a arquitectura e o cinema, outras relações entre arquitectos e cineastas, relativas aos métodos e processos de criação, são possíveis de estabelecer. Apesar de representarem campos disciplinares diferenciados, quando comparados relativamente às etapas de trabalho, aos diferentes componentes intervenientes no processo, às questões últimas sobre as quais se debruçam e aos objectivos a que se propõem, denunciam múltiplas semelhanças. No acto de criação, tanto o arquitecto como o cineasta se rela-

---

14. PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol. I. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd., p.40

cionam directamente com questões políticas, económicas, sociais e históricas das cidades, dos espaços, do quotidiano e da vida, que observam, interpretam e utilizam como algumas condicionantes das suas obras. Ambos partem do conhecimento e da experiência prática do mundo para, através do desenho, da escrita, das imagens e de outros suportes constituírem representações de espaços imaginados. Os arquitectos pretendem os seus espaços construídos e vividos, e os cineastas desejam-nos vivenciados pelas histórias cinematográficas, representadas nas suas películas. Tal como o filme pode ter um cariz ou referências arquitectónicas, o edifício arquitectónico poder evidenciar características cinematográficas.

Não obstante, ambas as especialidades contam com uma longa fase prévia de projecto, onde as respostas às perguntas, *onde, como, porquê e de que forma*, são necessariamente antecipadas, de modo a clarificar o objecto e os objectivos das obras. As equipas de trabalho compostas por um número maior ou menor de elementos, incluem profissionais de várias áreas, implicando uma importante capacidade de coordenação entre as dependências. Os arquitectos lidam simultaneamente com outros arquitectos, engenheiros das várias especialidades, construtores e trabalhadores. Os cineastas colaboram com técnicos de som, de imagem e de montagem, com actores e não-actores, etc. Após as fases de projecto e de pré-produção, arquitecto e cineasta iniciam, respectivamente, a construção e produção das suas obras que, previsivelmente trarão imprevistos e situações inesperadas. Confrontados com tais acontecimentos, ambos os criadores são obrigados a repensar e modificar o que, até então, tinham idealizado. Tal como na arquitectura, as três dimensões da realidade são, quase previsivelmente, diferentes das representadas nos desenhos, no cinema, a realidade *in-loco* também prevê diferenças relativas aos acontecimentos programados no *storyboard*. Ainda que dando origem a obras distintas sob suportes diferenciados, ambas as expressões artísticas contam com a crítica final do utilizador e do observador - o cliente ou pessoa desconhecida que vive e/ou visita a obra e o espectador que assiste ao filme. Os utilizadores e receptores, ao longo da avaliação dos resultados das obras, evidenciarão sempre um olhar analítico e assumirão uma posição mais ou menos crítica, de resposta às suas impressões.

Para que os espaços desenhados pelo arquitecto sejam possíveis, sob o ponto de vista do uso e do habitar, este tem de manipular todo um conjunto de artefactos em simultâneo. Da mesma forma, para que uma realidade ficcional possa existir nos cenários e na narrativa de um filme, é necessário todo um trabalho árduo do realizador, que através do uso da



liberdade de enquadramento, corte e montagem dos planos, gera vidas e vivências arquitectónicas. Ambos os artistas se movimentam em mundos directamente relacionados com as diferentes expressões artísticas, referências do mundo e do quotidiano.

Tanto a arquitectura como o cinema são criadores e manipuladores de espaços de habitar. Os cenários, ainda que de carácter provisório, congregam em si mesmos o processo criativo de projecto e a sua respectiva materialização. Embora se diferenciem dos espaços de habitar dos centros e arredores das cidades, nos materiais e estruturas provisórias que utilizam, aproximam-se deles, na medida em que se pretendem vivenciáveis e possíveis. Os cenários constituem estruturas arquitectónicas incompletas, porque ‘para lá de uma janela, nem sempre existe uma sala’. Todavia, a forma como são ocupados, vivenciados e representados pelo cinema, faz dos seus ambientes imaginários, espaços existentes em lugares ilusoriamente tão reais como os presenciados e habitados diariamente pelo observador.

À parte a relação mais intrínseca das duas disciplinas, a sétima arte, enquanto forma artística independente, deixa claro que a presença da arquitectura no seu modo de representação do mundo real e imaginado, não resulta somente de uma fatalidade da existência humana, mas também de uma vontade assumida do cineasta, de trabalhar diária e intencionalmente com a arquitectura, relacionando-a com os personagens e narrativa dos filmes e dando-lhe vida na forma de um lugar efémero de cenário, seleccionando, ocupando e utilizando espaços pré-existentes das cidades, ou fazendo da arquitectura em si mesma o tema e personagem principal do filme. *‘Os filmes existem no espaço.’*<sup>15</sup> Perante uma obra cinematográfica, não só os arquitectos pressentem a existência da arquitectura nas imagens e se interessam por uma reflexão e cruzamento das duas disciplinas, como os restantes espectadores têm oportunidade de sentir esta relação, a partir das emoções que estabelecem entre a memória das suas realidades e o presente daquelas representadas na tela. *‘A luta perpetrada por realizador e arquitecto será, no fundo, a mesma: garantir a todo o custo a integridade da obra.’*<sup>16</sup>

---

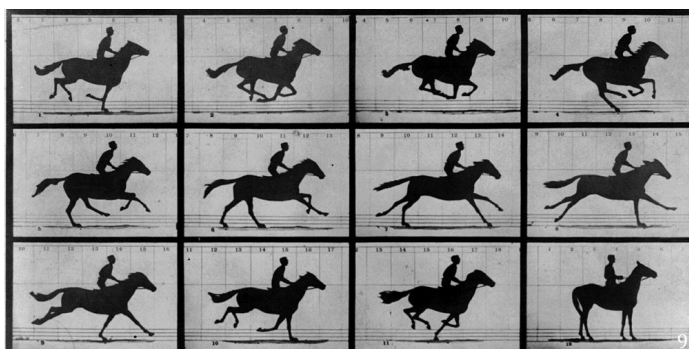
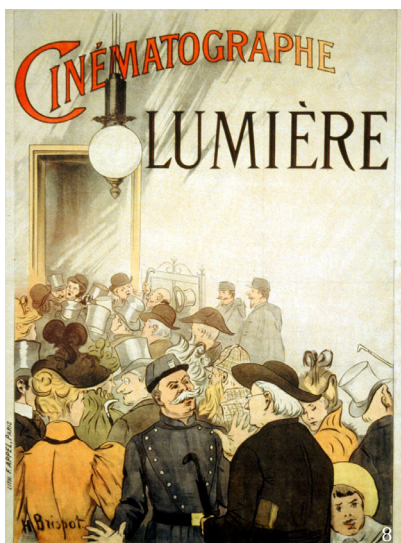
15. Thom Andersen aos 02’. in ANDERSEN, Thom (2003) *Los Angeles Plays Itself* [DVD] Los Angeles: Thom Andersen Productions

16. GADANHO, Pedro (s.d.) *‘Vontades Indómitas ou o Romantismo do Olhar Moderno’*. pp.213-221. in Museu do Cinema da Cinemateca Portuguesa (eds.) (1999) *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, p.216



## **B.1. Projecções do quotidiano e da imaginação**

(1895 - 1920)



*‘A primeira grande sensação causada pelo cinema (...) foi a representação das coisas da vida quotidiana, de um modo semelhante ao da realidade. Os espectadores sentiam grande emoção ao verem uma locomotiva aproximar-se a toda a velocidade.’<sup>17</sup>*

Rudolf Arnheim



Fig. 8. Cartaz de Henri Brispot (1896)

Fig. 9. Sallie Gardner at a Gallop (1878)

Muybridge

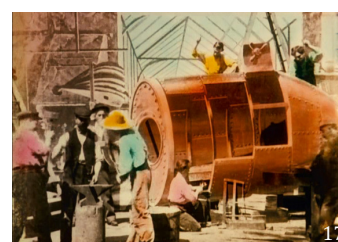
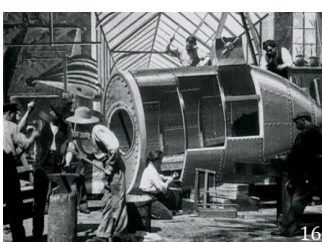
Fig. 10. Estúdio de Georges Méliès, 1897

Fig. 11. Construção de um cenário no estúdio de Georges Méliès (1897)

Fig. 12 | 13. L'arrivée d'un train en gare de la ciotat [Chegada de um Comboio](1895) Irmãos Lumière

Fig. 14 | 15. La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895) Irmãos Lumière

Fig. 16 | 17. Le Voyage dans la Lune [A Viagem à Lua] (1902) Georges Méliès



As primeiras experiências cinematográficas apresentadas ao mundo, ainda no século XIX, dependeram da evolução dos meios tecnológicos e da criação do cinematógrafo, que permitiu aos espectadores terem a satisfação de assistir à representação das suas vidas, dos ambientes que frequentavam e das próprias histórias desconhecidas que os rodeavam, sob a forma de curtos filmes. Se até então, o acesso a outros países, cidades e culturas só era possível através de viagens pessoais ou da imaginação, a partir deste momento, a imaginação é concretizada pelas imagens, que surpreendentes ou desapontantes, geram um impulso crescente para a procura de novas realidades a partir do cinema.

Embora o interesse pelo registo de imagens em movimento já tivesse sido demonstrado por diversos investigadores, as primeiras representações cinematográficas foram realizadas e apresentadas pelos criadores do cinematógrafo, os irmãos Lumière, que em 1895 produziram *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* e *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [*A Chegada do Comboio*]. Nestes dois curtos filmes de aproximadamente cinquenta segundos, os trabalhadores a sair da fábrica Lumière enchem os planos das imagens com a agitação e acções espontâneas que lhes eram características e as pessoas que aguardam o comboio cruzam-se, desordenadamente, com as que chegam à cidade, respectivamente.

Nos primeiros anos de cinematografia, os realizadores deslocavam-se aos lugares exactos onde pretendiam registar determinados acontecimentos, para recolher imagens e produzir os seus pequenos filmes. O acto simples, mas moroso, de pegar na câmara e filmar as manifestações naturais do quotidiano não era definido ou entendido como um acto de documentação da realidade, mas como o resultado de um simples interesse pelo movimento dos objectos e dos corpos no espaço e, por consequência, na tela. O desafio mais importante do acto de filmar era conseguir o registo de imagens em movimento de forma contínua, sem recorrer ao método da captação sucessiva de fotos que, no seu conjunto, gerassem movimento – um método já explorado por Eadweard Muybridge nos registos do *Movimento do Cavalo* e de outros animais e pessoas, publicados em *Animal Locomotion* em 1870.

A história do cinema esclareceu que na época, '(...) o domínio da cinematografia tinha um valor documental e a realidade tornou-se num sinónimo de actualidade.'<sup>18</sup> Ainda que o

---

18. WEIHSMANN, Helmut (s.d.) 'The City in Twilight: Charting The Genre of the 'City Film' 1900-1930'. pp.8-27 in PENZ, François, THOMAS, Maureen (eds.) (1997) *Cinema and Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. 1ªEd. Londres: British Film Institute, p.8 (traduzido)

objecto filmado não fosse a principal preocupação dos irmãos Lumière, captar a realidade no seu estado mais puro, sem a intervenção directa do realizador, não representava menos do que uma documentação dos acontecimentos reais, e por isso, um registo documental.

A descoberta do cinematógrafo despertou a atenção dos mais curiosos, possibilitando novos experimentos e descobertas técnicas e criativas, dando corpo a uma vontade clara dos realizadores explorarem os limites e converterem os sonhos em realidades apreensíveis, analisáveis e comentáveis pelo mundo. A par dos irmãos Lumière com a produção de registos objectivos da realidade, Georges Mèlies, a partir de 1902, detêm-se na investigação das possibilidades de registo menos literais, capazes de propor novos espaços e lugares, hipoteticamente existentes para lá das atmosferas conhecidas pela humanidade. Apoiado na investigação das técnicas de montagem com dupla exposição, Méliès torna-se pioneiro ao utilizar, pela primeira vez, *storyboards* para a idealização e antecipação das suas cenas. Das suas experimentações resultou *Le Voyage dans La Luna* [*Viagem á Lua*] – uma produção filmada em estúdio, que dava vida a uma viagem à lua, com conteúdos místicos e encantadores, com catorze minutos de duração.<sup>19</sup>

As múltiplas possibilidades que os avanços tecnológicos dos irmãos Lumière possibilitaram aos criadores de cinema, originaram uma diferenciação gradual e intencional dos métodos e dos processos de produção, perfilando dois caminhos de representação distintos. Por um lado, o cinema documental, responsável pelo entendimento da câmara como uma possibilidade de registo não interventivo da realidade e das vivências humanas e quotidianas da cidade. Por outro, o cinema ficcional, defensor do suporte como uma oportunidade de exploração dos meios de manipulação dos conteúdos, de multiplicação dos significados reais e de projecção de novas realidades. Ao contrário do percurso mais constante do documentarismo, com regras e limites pré-definidos, a ficção, com a liberdade que privilegiou, fez-se construir por vagas e movimentos, que respondendo às tendências e acontecimentos do mundo, foram representando a sociedade e as crenças dos artistas de diferentes épocas

---

19. DORMINSKY, Mário (org.) (1993) *100 Anos de Cinema, Pequena História de uma Arte que é também uma Indústria*. Porto: Cinema Novo, p.18, esclarece que Mèlies, um encenador exímio de peças teatrais levou o entusiasmo com as múltiplas possibilidades do cinematógrafo ao extremo, produzindo um filme por semana. Esta prática originou a descoberta de uma vasta gama de truques cinematográficos, que conjugados com a sua experiência teatral, lhe permitiram começar a encenar e a coordenar os actores, como se de uma transposição do teatro para o cinema se tratasse.

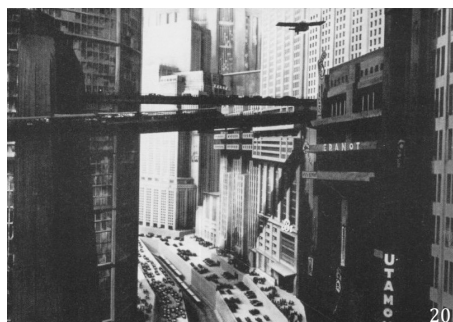
e regiões. A ficção, enquanto forma simples de concretizar utopias, de denunciar o presente ou glorificar o passado, evoluiu nos tempos e nos diversos países, a par dos acontecimentos da história mundial. O documentário, como representação fiel da realidade, criou códigos de decodificação do mundo, capazes de gerar documentos históricos e realistas sobre as coisas que todos olhavam, mas que por vezes, não viam. Os primeiros anos de cinema, essencialmente, foram marcados pela descoberta dos meios e modos de fazer cinema, que viriam a permitir uma evolução contínua da disciplina até à actualidade.



## **B.2. Caminhos do moderno e do Expressionismo alemão**

(1920 - 1930)





*'O cinema é imaterial, é um fantasma.'*<sup>20</sup>

Manoel de Oliveira

20. Manuel de Oliveira in ROCHA, Paulo (1995) *Manuel de Oliveira, O Arquitecto*. [filme] Portugal: RTP



Fig. 18. *Das Cabinet des Dr. Caligari* [O Gabinete do Dr. Caligari] (1920), Robert Wiene

Fig. 19. *Die Neue Wohnung* (1930) Hans Richter

Fig. 20. *Metropolis* [Metrópolis] (1927) Fritz Lang

Fig. 21. *Architectures d'Aujourd'hui* (1930), P. Chenal e Le Corbusier

Fig. 22. *Nanook of the North* [Nanook, o esquimó] (1922) Robert Flaherty

Fig. 23. *Tchelovek s Kinoapparatom* [O Homem com uma Câmara de Filmar] (1929) Dziga Vertov

Fig. 24 | 25. Fritz Lang em diálogo com Jean Luc Godard no documentário *Le dinosaure et le bébé* (1964) da série *Cinéastes de Notre Temps* [Cineastas dos Nossos Tempos]



No final do século XIX os registos dos irmãos Lumière foram assinalados pelo êxtase da possibilidade de reprodução de imagens em movimento e pela valorização extrema da exploração dos meios. Nos anos 20, os realizadores desenvolveram um interesse pela descodificação e definição dos limites, características e modos técnicos de produção dos géneros documentário e ficção, levando o acto de criação ao desafio constante da realidade e à construção e proposta de novos espaços e ambientes imaginários. Os filmes, na época ainda mudos, eram acompanhados por música sincronizada e efeitos sonoros, surgindo o discurso dos personagens em diálogos escritos entre cenas. O cinema documental manteve uma relação natural com a arquitectura envolvente aos assuntos que expunha, fazendo prevalecer a vontade da definição contínua dos limites técnicos e práticos do registo. O cinema ficcional optou por trabalhar a arquitectura de forma simultânea à acção dos personagens, construindo os seus próprios espaços e contextos (ir)reais, acentuando o seu carácter fantástico e demoníaco, e propondo novos modos de vida e de evolução para as cidades.

Robert Flaherty deslocou-se às montanhas geladas da Baía de Hudson, a Norte do Canadá, para documentar o povo Inuit, dando origem ao filme *Nanook of the North* [*Nanook, o Esquimó*] que exibiu em 1922. Nesta produção, aparentemente sem interferir nas acções, mas manipulando o momento do seu acontecimento, Flaherty optou por uma posição estática da câmara, capaz de acompanhar as actividades dos habitantes da região. Esta pré-determinação resultante da procura do ângulo que melhor captasse e evidenciasse as acções, evitava a necessidade do deslocamento da câmara na busca dos movimentos, mas restringia as potencialidades da mesma e limitava as acções ao campo de abrangência do quadro. Ainda assim, a inovação e surpresa dos conteúdos mantiveram o interesse dos espectadores, valorizando a narrativa até à actualidade.

Dziga Vertov, sem se restringir às imagens recolhidas *in-loco*, fez com que os seus filmes correspondessem ao resultado de um trabalho crítico e árduo de montagem. As fracções de segundo eram multiplicadas pelas imagens, cujos conteúdos de origens diversas se cruzavam constantemente, permitindo aprofundar os conhecimentos do mundo e transpor as associações e convenções, até então, naturalmente estabelecidas e aceites. Recusando-se a filmar actores e cenários artificiais, Vertov encontrou o seu objecto de estudo no próprio processo de trabalho cinematográfico, dando a conhecer, com *Chelovek s kino-apparatom* [*O Homem da Câmara de Filmar*] (1929), o contexto de produção fílmica do cinema. No registo

que lhe deu maior visibilidade, a arquitectura correspondeu ao contexto de uma metrópole intensamente movimentada, onde as pessoas se cruzavam, as vias de tráfego se multiplicavam e os diversos meios de transporte circulavam de forma frenética, sob o registo ocular de uma câmara de filmar, conduzida pelo repórter documental (o realizador), em constante transição.

Andres Janser, no livro *Cinema & Architecture* <sup>21</sup> explica que na época, os grupos de arquitectos e cineastas se reuniam de forma independente, para discutir questões sobre o desenvolvimento e continuidade das suas disciplinas e respectivas criações. Os documentários podiam ser solicitados por diversas entidades, mas os seus resultados eram, maioritariamente, utilizados como fontes de propaganda e de educação. Os arquitectos, interessando-se pelo cinema, entendiam-no como uma oportunidade de divulgação das suas obras e intuítos arquitectónicos, pelo que em 1930, o encontro CIAM (Congresso Internacional da Arquitectura Moderna) incluiu os elementos do CICI (Congresso Internacional do Cinema Independente). O primeiro encontro entre arquitectos e cineastas evidenciou que os objectivos do CIAM, relacionados com a intervenção e influência na política e economia, se afastavam dos de independência e autonomia dos realizadores, defendidos pela maioria dos elementos do CICI.

Já no final da década surgiram filmes de carácter independente, que exibidos essencialmente em exposições e congressos, clubes de cinema e ocasiões privadas, tinham por fim último a exploração dos limites do filme na encenação da arquitectura, sem recorrer às decorações artificiais do cinema de ficção. Em *Architectures d'aujourd' hui* (1930), sobre a *Villa Savoye*, Le Corbusier colaborou com o realizador Pierre Chenal<sup>22</sup>, contribuindo para a definição dos conteúdos abordados no seu todo. O filme que promove o caminho para a modernidade arquitectónica, através da beleza de um projecto de ordem racional, entre outras coisas, observa uma personagem que percorre vários ambientes, evidenciando as suas relações, os pormenores da luz e dos novos materiais, transformando a arquitectura em espaços

---

21. JANSER, Andres (s.d.) 'Only Film Can Make The New Architecture Intelligent!: Hans Richter's *Die neue Wohnung* and the Early Documentary Film on Modern Architecture'. pp.34 - 46 in PENZ, François, THOMAS, Maureen (eds.) (1997) *Cinema and Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. 1ªEd. Londres: British Film Institute, pp.35-36 (traduzido)

22. Em 1930, Pierre Chenal realizou três filmes, *Batir*, *Trois chantiers* e *Architectures d'aujourd'hui*, respectivamente, sobre Perret Brothers, Robert Mallet Stevens e Le Corbusier e Pierre Jeanneret.

referenciais. *Die Neue Wohnung* (1930) de Hans Richter, aborda a arquitectura e a cidade, incluindo obras do gabinete suíço Haefeli Moser Steiger. Os fragmentos espaciais de planos aéreos, fachadas e pormenores arquitectónicos são expressos em imagens sucessivas e sem uma ordem identificável, tornando difíceis a percepção da continuidade dos espaços e o reconhecimento dos edifícios abordados.

Nesta década, em oposição ao documentário, a ficção privilegiou o modo de criação livre, ampliando a experimentação ao desenho e criação de ambientes arquitectónicos imaginários. Os realizadores interessaram-se pela distorção dos espaços e personagens, idealizando realidades futuras, potencializadas pela evolução das máquinas e das indústrias.

A vontade de materializar estas novas ideias, fez com que o movimento do Expressionismo Alemão e o género de ficção científica ganhassem destaque. *‘Típico do cinema expressionista numa fase inicial é a sua fuga deliberada da realidade e o tratamento estilístico anti naturalista das suas poderosas habilidades de mise-en-scène, que inclui uma abstracção única (...) uma versão reduzida da realidade, o arquétipo de um ambiente de sonho que exagera as fantasias da imaginação, para a perfeição.’*<sup>23</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*O Gabinete do Dr. Caligari*] (1920), de Robert Wiene e *Metropolis* [*Metrópolis*] (1927) de Fritz Lang são exemplos de filmes produzidos em cenários pintados e construídos de base, respectivamente, onde a arquitectura existe na forma de um conjunto de casas inclinadas, de ruas estreitas e escuras, de espaços labirínticos de transição e de estar, potenciados por personagens loucos. Os vários ângulos e planos da câmara enfatizavam os ambientes previamente estudados e montados pelos realizadores e cenógrafos, incluindo-os como personagens interactivas na narrativa. Ao longo dos filmes os personagens entram e saem das divisórias, abrem portas, atravessam corredores, sobem e descem escadas, debruçam-se em mezaninos, etc. Entre outras coisas, os cenários acentuam a perspectiva e a altimetria dos espaços, captam a escuridão oposta à luz dos momentos de transição, e registam o excesso ou o défice de vivências dos lugares.

A evolução e crescimento vertical das cidades teve uma grande preponderância nas produções cinematográficas da época. Wiene desenhou um cenário proporcionalmente

---

23. WEIHSMANN, Helmut (s.d.) *‘The City in Twilight: Charting The Genre of the ‘City Film’ 1900-1930’* pp. 8-27 in PENZ, François, THOMAS, Maureen (eds.) (1997) *Cinema and Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. 1ªEd. Londres: British Film Institute, p.13 (traduzido)

distorcido, onde as paredes inclinadas e a verticalidade dos espaços acentuavam a loucura dos personagens perturbados. Fritz Lang projectou uma máquina subterrânea prestes a ser destruída pelos seus operários, onde os elementos de transição como escadas, elevadores e túneis inclinados assumiam um papel fundamental na articulação futurista dos espaços. A cidade vertical à superfície de uma grande máquina exibia uma visão distópica de uma metrópole Europeia dominada pelas máquinas e restante tecnologia, inspirada pela visita do realizador a Nova Iorque. As cidades materializadas em espaços de cenário engenhosos respondiam, por parte dos realizadores, à uma projecção idealista do futuro e expressão de uma reflexão crítica sobre o então presente mecânico da sociedade e da cidade. *‘A arquitectura começara a ser uma actriz de cinema, os arranha-céus eram elevados à categoria de stars.’*<sup>24</sup>

A materialização destas vontades nem sempre foi bem vista pelos críticos, gerando objecções. Kraucauer, por exemplo, descreveu as novas concepções de cidades como *‘(...) monstros gigantescos, que devem a sua existência à ganância insaciável do capitalismo bestial, reunidos do modo mais caótico e desprovido de sentido, vestidos por uma arquitectura luxuosa e falsa, que está longe de ser adequada ao seu uso profano’*<sup>25</sup> No livro *Cinema e Arquitectura*, são múltiplos os exemplos de filmes em que a arquitectura, não perdendo valor em detrimento dos objectivos narrativos do realizador, assume presença nos cenários e consequente preponderância na escolha e composição dos planos, enquadrando actores, acentuando acções, dramatizando emoções e, de certa forma, ajudando a contar histórias.<sup>26</sup>

Ao longo da década, a construção de cenários não alimentava uma ânsia do realizador ser arquitecto, mas uma necessidade de criar condições espaciais específicas, para que os argumentos pudessem existir. Em 1964, no âmbito de uma série de documentários intitula-

---

24. NEUMAN, Dietrich (s.d.) *‘Antes e Depois de METROPOLIS: O Cinema e a Arquitectura na Busca da Cidade Moderna’*. pp.107-116. in Museu do Cinema da Cinemateca Portuguesa (eds.) (1999) *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p.114

25. *Ibidem*, p. 112

26. *Ibidem*, pp.107-116, realça o movimento do Expressionismo Alemão como um dos momentos marcantes da história do cinema, em que a sétima arte se aproxima dos idealismos protagonizados pela pintura expressionista, afirmando-se na construção e pintura tridimensional de cenários, vividos pelos personagens e narrados pelos filmes.

da *Cinéastes de notre temps*<sup>27</sup>, Fritz Lang, numa conversa com Jean Luc Godard, explicita com exactidão as suas intenções cinematográficas e espaciais, aquando da concepção de uma narrativa e respectiva filmagem. Lang, ao contrário do que veio a revelar Godard em relação ao seu método de trabalho pessoal, não gostava de improvisar. Preocupava-se em controlar os espaços de filmagem e, em cooperação com o cenógrafo, desenhar o espaço de acção conforme o que idealizava e antecipar as possíveis dificuldades técnicas que teria de enfrentar. A abertura de uma janela ou de uma porta dependia do percurso que Lang imaginava para o personagem. Os cortes e a montagem das imagens eram pensados de modo a otimizar tecnicamente o tempo de deslocamento e de concretização das acções na rodagem e a permitir a sua manipulação total ao longo da montagem. Os cenários eram pensados com um sentido estético e funcional, de forma a representarem um complemento ‘perfeito’ à acção e aos personagens. Se nos documentários, a arquitectura permanecia como uma proposta propagandista de promoção ou como uma consequência da realidade, na ficção era desenhada e construída para materializar a imaginação e situar os personagens em novos mundos e ambientes sonhados para o futuro da humanidade.

---

27. A série de documentários *Cinéastes de notre temps* foi produzida entre 1964 e 2009 por Janine Bazin e André S. Labarthe. A colectânea consistia num conjunto de entrevistas e conversas entre cineastas, entre os quais, Fritz Lang, Jean Renoir, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Abbas Kiarostami. Nos conteúdos eram colocadas questões relativas às crenças individuais dos realizadores, aos filmes que tinham realizavam, à sua relação com o mundo, às opções estéticas e formais das suas criações, etc.



### **B.3. Promessas e grandes produções**

(1930 - 1945)



26



27



28



29



30

*'Se por um lado, os espaços do cinema se baseiam na arquitectura e constituem um reflexo de desenvolvimentos contemporâneos, inversamente, o cinema dá-nos as suas próprias leituras e propostas inovadoras de espaços, que podem constituir importante material de reflexão para os arquitectos.'*<sup>28</sup>

Manuel Teixeira

28. TEIXEIRA, Manuel (s.d.) *Arquitectura e Cinema*. pp.23-44. in Museu do Cinema da Cinemateca Portuguesa (eds.) (1999) *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p.34



31



32

Fig. 26 | 28. *Housing Problems* (1935), Edgar Anstey e Arthur Elton

Fig. 27. *Modern Times* [Tempos Modernos] (1936) Charlie Chaplin

Fig. 29. Cenários de *Rear Window* [Janela Indiscreta] (1954) Alfred Hitchcock

Fig. 30. *Rope* [A Corda] (1948) Alfred Hitchcock

Fig. 31 | 32. *Playtime* [Play Time-Vida Moderna] (1967) Jacques Tati



O início da história do cinema documental foi marcado pelos dois realizadores Robert Flaherty e Dziga Vertov, de origem norte americana e russa, respectivamente, que se dedicaram à exploração do registo e à sua caracterização, porém, a identificação clara do género cinematográfico só aconteceu nos anos 30 e 40, com John Grierson e Jean Rouch.

Ao longo do processo de definição do conceito de documentário no cinema, Grierson relacionou-o com o processo de produção da sua escola. O documentário devia fundamentar opiniões gerais sobre a sociedade e o papel do cinema dentro dela. As imagens eram interpretadas como pedaços de realidade, passíveis de serem manipulados de forma criativa. Não representando um espelho fiel da realidade, mas uma interpretação realista de um determinado tema, o filme deveria instigar o observador à revisão dos conceitos e assumir um papel social perante o público. Da autoria de Grierson destacou-se o único filme em que assumiu o papel de realizador em vez de produtor, *Drifters* (1929) – uma produção reconhecida pelo tipo de edição que enfatizava o ritmo e a justaposição das imagens. De Jean Rouch surgiram filmes célebres como, *La Pyramide Humaine* (1961) - um filme que deixa em aberto questões sobre a pureza dos conteúdos documentais e a possibilidade da sua manipulação. Atraído pelas diferentes nacionalidades, Rouch dedicou-se à procura dos costumes de culturas menos convencionais, reivindicando uma liberdade no processo de produção, capaz de permitir a exploração dos limites entre o registo documental e ficcional.

Até ao final da II Guerra Mundial (1945), os documentários salientaram questões relacionadas com a arquitectura através da exploração dos espaços de habitar. Em meados dos anos 30, com um carácter social e educacional, alertavam e denunciavam o estado da população, da habitação e das cidades e no início dos anos 40, já com intuítos políticos e propagandistas, promoviam o optimismo e a confiança. Num período de tensão, as mensagens de esperança, transmitidas pelos documentários, alimentavam a crença de que lutar e não desistir da guerra traria uma nova casa e melhoraria as condições de vida das famílias, fazendo dos registos cinematográficos, documentos bem sucedidos e aceites pelo público.

Em *Cinema & Architecture*, Nicholas Bullock<sup>29</sup> clarifica que a série de documentários

---

29. BULLOCK, Nicholas (s.d.) 'Imagining the Post-War World : Architecture, Reconstruction and the British Documentary Film Movement'. pp.6-7 in PENZ, François, THOMAS, Maureen (eds.) (1997) *Cinema and Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. 1ªEd. Londres: British Film Institute, pp.52-61 (traduzido)

*Land of Promise: The British Documentary Movement (1930-1950)*<sup>30</sup>, dirigida por John Grierson, não só mostrava o estado de decadência das cidades do Reino Unido, como explorava as tentativas de melhoria das habitações e colocava em oposição as vozes dos populares, dentro das suas próprias casas. Apesar do tamanho exagerado das câmaras e do difícil transporte das mesmas, Edgar Anstey e Arthur Elton filmaram *Housing Problems* (1935) no seio da habitação precária do Reino Unido, utilizando as imagens, o discurso narrado e os testemunhos da população, como meios de caracterização dos seus modos de vida.<sup>31</sup> *New Towns for Old* (1942), *When we Build Again* (1943), *A City Reborn* (1945), *The Plan and the People* (1945) e *Proud City* (1945) são alguns exemplos dos argumentos de esperança relativos à cidade, com propostas de planeamento e promessas de construção, apresentadas pelos discursos convictos dos intervenientes, acompanhados por esquemas, maquetes e desenhos arquitectónicos.

Simultaneamente ao cinema documental que, ao longo dos anos 30 e 40, ia exibindo e publicitando curtas e longas-metragens sobre o estado do mundo, o cinema ficcional ganhava corpo e destaque nas produções impulsionadas pelas grandes indústrias cinematográficas. Na Europa e América do Norte surgem indústrias como a *Cinecittà*<sup>32</sup>, na periferia de Roma, e ganham ainda maior visibilidade, outras já existentes, como a *Paramount*<sup>33</sup>, em Hollywood, que convertem os arredores das cidades em palcos de representação.<sup>34</sup> As principais construtoras de estúdios e de cenários de ficção existiam em lugares vazios dos arredores das cidades, onde os mundos arquitectónicos imaginados podiam existir, livres das limitações da realidade urbana. Segundo António Reis, no livro *Linguagem Cinematográfica*<sup>35</sup>, os anos que seguiram 1925 reflectiram um momento de evidente crescimento da indústria de ficção que, inevitavelmente, desmultiplicou os cenários em três principais: os

---

30. A série de documentários orientados por John Grierson, tinha por objectivos educar a sociedade através da consciencialização. As curtas-metragens conjugavam, simultaneamente, os discursos de teóricos e populares com a documentação de arquivo, maquetes e plantas, que expunham os problemas do país e propunham novas ideias de esperança e de melhoria para as cidades.

31. *The Nutrition Film: Enough to Eat* (1936) de Edgar Anstey, *The Smoke Menace* (1937) de John Taylor e *Children at School* (1937) da autoria de Basil Wright, são exemplos de episódios da série, produzidos antes da II Guerra Mundial.

32. O complexo de teatros e estúdios inaugura em 1937.

33. Fundada em 1912, teve uma grande emergência a partir dos anos 20.

34. Hollywood transformou-se numa cidade emblemática, detentora de uma percentagem significativa das indústrias de cinema mais influentes do mundo.

35. REIS, António (1994) *Linguagem Cinematográfica*. Porto: Cinema Novo, pp. 52-53

estúdios fixos com grande variedade de espaços interiores e exteriores, os cenários efémeros, construídos nos espaços livres das cidades e os cenários reais exteriores aos estúdios, aos quais só o documentário habitualmente recorria.

O crescimento da produção em determinados lugares do mundo aliciou a emigração dos realizadores e personagens de referência. Depois de uma longa estadia no Reino Unido, Charlie Chaplin mudou-se para Hollywood, onde teve a oportunidade de criar livremente os seus próprios cenários e comédias. Críticas aos efeitos sociais e económicos do mundo moderno e da industrialização, representadas pelos trabalhadores das fábricas, pelas grandes máquinas e peças que as compunham. *Modern Times* [*Tempos Modernos*]<sup>36</sup> (1936) é um exemplo das suas produções, cujo conteúdo foi depreciado na época, pela exposição cómica e crítica das realidades dos trabalhadores e das cidades.

Alfred Hitchcock, realizador inglês que também emigrou para os Estados Unidos, destacou-se na produção de filmes com crimes obscuros, ocorridos em bairros, edifícios e espaços por ele estudados e controlados. Narrativas que além da tensão emocional e do medo que despoletavam no observador, colocavam em evidência um olhar atento aos espaços e à cidade. Os ambientes, enquanto elementos intensificadores dos personagens, faziam da arquitectura parte integrante e essencial das narrativas, das acções e dos personagens em si mesmos. Os percursos eram previamente estudados e estabelecidos e os planos que a câmara captava, eram criteriosamente estudados, de forma que a arquitectura fizesse parte integrante das histórias e, de certa forma, cooperasse com os crimes. Os esquemas e plantas que desenvolvia e as maquetes que construía, permitiam a antecipação e controle da narrativa e a exactidão quase absoluta da filmagem (um aspecto reconhecido como capacidade única do autor até à actualidade).

Na época, a localização das narrativas no espaço e no mundo, bem como a aproximação às cidades, desde o geral até ao particular, eram uma prática tendencial dos filmes filmados em cenários. Como descrito em *Cinema e Arquitectura*, *'A câmara oscila, desloca-se ligeiramente, corteja o perfil urbano numa panorâmica, de seguida baixa lentamente, aproxima-se de uma janela, um balcão, uma rua, diminui progressivamente o seu campo visual, isola um*

---

36. A intensidade da crítica do autor à sociedade americana e às consequências das ordens trabalhistas que estavam a ser implementadas, é talvez a principal razão para o insucesso do filme.

*personagem, um ambiente, um rosto. Depois o cinema esquece o espaço circundante e começa a 'narrar', sobretudo em interiores e sem mais mostrar o espaço urbano, a não ser de modo intermitente'*<sup>37</sup> No interior dos espaços de habitar, o olhar do observador era guiado pelas expressões dos personagens e pela própria acção, estendendo-se ao exterior das cidades e das grandes metrópoles, através das representações feitas nos panos de vidro, envolventes aos personagens. Na obra de Hitchcock e no seu pensamento cinematográfico, a arquitectura envolve o processo total da realização dos filmes, podendo *Rope* [*A Corda*] (1948) e *Rear Window* [*A Janela Indiscreta*] (1954) ser assinalados como importantes exemplos desta exploração. No primeiro exemplo, os personagens são situados na cidade por um grande janelão de fundo e no segundo, o personagem principal caracteriza-se como um *voyeur* dos interiores das janelas dos apartamentos que desenham o pátio do bairro onde vive.

Nas aproximações sucessivas à cidade, no âmbito da criação de espaços de cenário e da crítica da arquitectura no acto de produção cinematográfica, sobressai o realizador Jacques Tati. Este destacou-se pela construção de cidades, prédios e casas, pela exploração de narrativas cómicas e simultaneamente críticas aos valores da sociedade, e pela exposição de dúvidas relativas ao movimento moderno na arquitectura, onde o vidro tinha assumido um importante destaque. Embora com uma data de realização mais tardia, *Mon Oncle* [*O Meu Tio*] (1958), com uma casa construída especialmente para o filme, e *Playtime* [*Play Time - Vida Moderna*] (1967), são exemplos destas abordagens. Neste último, o cenário cinzento de grande escala, do aeroporto de Paris e arredores próximos da cidade, expõe os turistas que circulam continuamente sem nunca chegar a sair do mesmo lugar. Um espaço de comédia, onde a arquitectura se sobrepõe a qualquer vontade humana, tornando o quotidiano num jogo constante, de ordem ciclónica, em que as criações do homem se sobrepõem ao seu próprio 'eu'.

Entre os anos 30 e meados dos anos 40, a Europa atingida pela guerra enfrenta dificuldades que os Estados Unidos não sentem da mesma forma. O período entre guerras, mostra que a presença da arquitectura no cinema não se esgota na sua representação enquanto elemento intrínseco à acção e aos planos. Pelo contrário, observa os espaços e edifícios ha-

---

37. CANOVA, Gianni (s.d.) '*O Olhar sobre a Cidade*' pp.183-190. in Museu do Cinema da Cinemateca Portuguesa (eds.) (1999) *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, p.184

bitados e vividos e idealiza e constrói outros, através dos cenários. Estes últimos passam a constituir meios viáveis de construção de cidades, de ambientes e de transições, de forma mais evidente. O documentário parece acompanhar as necessidades sociais, políticas e económicas dos países, denunciando a realidade ou promovendo, de forma optimista, outras idealizadas. A ficção utiliza as emoções, para representar a realidade ou, por outro lado, afastar-se das suas referências mais directas.



## **B.4. Cenários reais e Neo-Realistas**

(1945 - 1950)



*(...) o cinema é o resultado da feliz e original conjugação de uma realidade física da matéria e de uma peculiaridade da percepção.<sup>38</sup>*

António Reis

38. REIS, António (1994) *Linguagem Cinematográfica*. Porto: Cinema Novo, p.9



Fig 33|35. *Obsessione* [*Obsessão*] (1943) Luchino Visconti

Fig. 34. *Germania Anno Zero* [*Alemanha Ano Zero*] (1948) Roberto Rossellini

Fig 36. *Viaggio in Italia* [*Viagem em Itália*] (1953) Roberto Rossellini

Fig. 37 | 38. *Ladri di Biciclette* [*Ladrões de Bicicletas*] (1950), Vittorio de Sica



Embora em certos momentos, sequentes a acontecimentos e movimentos artísticos da história, a construção de cenários ao serviço do cinema tenha perdido alguma popularidade, a sua prática manteve-se até ao presente, sobressaindo maioritariamente, em filmes que se pretendiam afastados do realismo puro e duro da realidade. *The Fountainhead* [Vontade Indómita] (1949) de King Vidor, é exemplo de um filme construído em cenários, cuja narrativa discute a arquitectura através da vida de um arquitecto visionário, que não se conforma com as exigências padrão da sociedade. Neste, os espaços, bem como os desenhos e discurso arquitectónicos são tão credíveis, que em diversos momentos parecem reais.

O período que seguiu à II Guerra Mundial, deu resposta às necessidades com novos avanços tecnológicos, que do ponto de vista do cinema, tornaram possível a alteração dos métodos de filmagem, apoiando os intuitos dos cineastas e permitindo a realização dos seus filmes. As câmaras até então pesadas e difíceis de transportar facilitam o seu deslocamento para fora dos estúdios, contribuindo para uma vontade de voltar a ser realista e de utilizar o cinema como forma de retractor situações e contextos reais. Como afirmava Zavattini, *‘A verdadeira tentativa não é a de inventar uma história que se pareça com a realidade, mas de contar a realidade como se fosse uma história. É preciso que a distância entre a vida e espectáculo se torne inexistente.’*<sup>39</sup>

O documentário, pelas capacidades que evidenciou no tratamento e representação da realidade, transformou-se num forte incentivo à recuperação das cidades atingidas pela Guerra e no principal produtor de documentos históricos, constituindo uma importante referência até à actualidade. A documentação de guerra disponível em fotografias, cartas, gravações e outros suportes começava a emergir, acusando uma certa urgência de análise e reconstituição, em argumentos cinematográficos capazes de transparecer as suas evidências verídicas e formular novas teorias sobre o seu conteúdo.<sup>40</sup> O registo, que desde sempre mantinha uma relação directa com a realidade é, neste período, confrontado com a abun-

---

39. ZAVATTINI, Cesare (s.d.) extraído de Barthélemy Amengual (s.d.) *‘Qu’est-ce que le néoréalisme’*. in René Prédal, *Le néorealisme italien*, p.56. citado em HENRY, Christel (2006) *A Cidade das Flores: Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian Fundação para a Ciência e a Tecnologia, p.41

40. NEUMANN, Dietrich (1996) *Film Architecture*. Munique: Prestel-Verlag, clarifica a preponderância da II Guerra Mundial, não só relativamente às repercussões estéticas que abateu nas cidades, mas também nas exigências que os factos em si mesmos fizeram, de serem retratados e documentados.

dância de material que lhe permite dar continuidade às produções e representações de carácter real. Sem exigências de alteração da linguagem ou dos métodos de produção, o documentário mantém a sua estrutura afastada da ficção.

A ficção, paralelamente ao documentário, foi igualmente incitada pelas consequências deste acontecimento histórico mundial. Os realizadores atraídos pela realidade do contexto em que viviam, viram no estado de destruição do país, uma oportunidade de aproximação realista, dramática e poética do cinema, aos espaços das cidades. Ainda que nos Estados Unidos e mesmo na Europa realizadores como Alfred Hitchcock e Jacques Tati mantivessem a construção de cenários como uma prática comum, em Itália, os realizadores interessaram-se por representações relativas aos problemas de carácter social, político e económico do país, e empenharam-se na representação de temas de guerra em espaços reais.

Na sequência dos acontecimentos e num ambiente com condições técnicas e temáticas propensas, autores como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, afirmaram uma nova forma de estar no cinema, que fugindo gradualmente dos estúdios e dos cenários e olhando intensa e atentamente a cidade, deu origem a um movimento do Neo-Realismo, que acabaria por marcar a história do cinema mundial do pós-guerra.

O Neo-Realismo caracterizou-se pela prática de um registo que reflectia a realidade do país, as suas paisagens naturais e a matéria construída. As narrativas cruzavam as relações entre o homem e a natureza e conjugavam simultaneamente a realidade e a fantasia, interessando-se mais pelos acontecimentos possivelmente 'banais', do que pelos extraordinários. Dispensando a padronização das classes médias altas e dos edifícios icónicos e monumentais da cidade, valorizavam os bairros mais pobres, tradicionais e de pequena dimensão, dispensando os mundos imaginários dos cenários construídos. As representações passaram a apelar à realidade humana, mostrando-se capazes de emocionar e de consciencializar ou manipular o pensamento do observador. Filmar no centro das cidades e em contacto com o quotidiano urbano, tornou-se uma prática cada vez mais constante, aproximando os processos de produção do cinema ficcional aos do cinema documental. *(...) Tratava-se duma manifestação irreprimível e necessária do sentimento histórico da nossa realidade popular e nacional; a demonstração de que era possível através da linguagem do filme penetrar no ínti-*

mo de uma sociedade, duma província, duma consciência<sup>41</sup>

*‘Na óptica de Zavattini, o neo-realismo foi um movimento, um colectivo criador, um estado de espírito, um modo de praticar o cinema como um exame de consciência, o fruto de um momento histórico excepcional, vivido pelos seus protagonistas em todas as suas dimensões. O neo-realismo foi essencialmente um humanismo necessariamente democrático, cívico e «engagé»; daí o seu regresso ao mundo real, a sua atenção para com os humildes, as classes subalternas (operários, proletários, camponeses), as suas vidas quotidianas e os seus sacrifícios e a sua vontade em aderir aos valores humanos fundamentais, como a solidariedade, o sentimento do próximo, a família, o direito a viver e o prazer de desfrutar dele.’<sup>42</sup>*

O movimento do pós-guerra depositou maior atenção nos problemas sequentes à destruição provocada pela mesma, utilizando frequentemente não-actores para a representação das suas narrativas - pessoas descomprometidas e disponíveis para falar das suas realidades sem qualquer tipo de intuito pré-reflectido ou artifício de discurso. Os filmes caracterizados por André Bazin<sup>43</sup> no livro *A Cidade das Flores*, mantinham uma relação com a actualidade, uma preponderância documental, um carácter mais sociológico do que político e uma *‘(...) implantação social que se explicavam graças a uma adesão espiritual à época e que faziam com que as dimensões espirituais e sociais fossem partes integrantes do neo-realismo.’<sup>44</sup>*

Durante a ascensão do movimento e a recuperação dos estúdios do *Cinecittà*, o processo de (re)construção das cidades acelerou o seu ritmo, evidenciando uma vontade semelhante à do cinema, de recuperar o que existira e de erguer novos edifícios, com uma linguagem acessível e realista. Nos filmes deste período, a cidade, os edifícios, as casas, o espaço público e as ruínas, frequentemente impõem uma presença tão intensa ao silêncio dos personagens que, por momentos, o observador esquece a história em si mesma, para

---

41. ZAVATTINI, Cesare (s.d.) extraído de Barthélemy Amengual (s.d.) *‘Qu’est-ce que le néoréalisme’*. in René Prédal, *Le néorealisme italien*, p.53. citado em HENRY, Christel (2006) *A Cidade das Flores: Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian Fundação para a Ciência e a Tecnologia, p.40

42. *Ibidem*, pp.40-41

43. Bazin, segundo o descrito em HENRY, Christel (2006) *A Cidade das Flores: Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pp.92-95, acreditava que o realismo era a característica principal da fotografia e, por consequência, do cinema, embora neste último, pudesse coexistir o realismo do documentário e o pseudo-realismo ou realismo estético da ficção.

44. *Ibidem*, p.92

divergir na riqueza das interpretações que a envolvente construída incita. Os personagens surgem frequentemente sozinhos nos planos, vagueiam em silêncio e percorrem os espaços por longos períodos. Essa forma de narrar, inevitavelmente, faz sobressair os espaços que envolvem os personagens, interrelacionando-os e intensificando a presença e preponderância da arquitectura na acção. Esta participa activamente dos cenários reais das narrativas, convertendo-se em espaços de memória do passado, de reflexão e de assimilação do presente e de idealização do futuro, onde os personagens se revelam, fazendo as narrativas acontecer. Em *Ossessione* [*Obsessão*] (1943) de Visconti, considerado um dos primeiros filmes neo-realistas, surge com um triângulo amoroso mostrando as estradas de Itália queimadas pelo sol, as casas modestas e as tascas perdidas na província, etc. Em *Germania Anno Zero* [*Alemanha, Ano Zero*] (1948) de Rossellini, as crianças dormem nas ruas ou nas casas destruídas e percorrem a cidade à procura da troca de bens por alimentos para a sua subsistência. Correm pelas rampas de antigas escadas desabadas e escorregam nas vigas de suporte dos edifícios abandonados, caídas sob e por entre as lajes, transformando a destruição em lugares de brincadeiras, de sonho, de ilusão e de desespero. Em *Ladri di Biciclette* [*Ladrões de Bicicletas*] (1948), de Vittorio de Sica, a cidade responsabiliza-se pela contextualização dos personagens e complemento das acções. O arame farpado das ruas e o discurso dos personagens revelam parte dos acontecimentos passados e das dificuldades de sobrevivência presentes. A cidade revela o estado de degradação dos edifícios dos diferentes bairros, ruas, esquinas e portas e o posicionamento social de quem neles vive. Tal como no exemplo anterior, o sentido trágico da narrativa é apoiado pela arquitectura da cidade, que após a guerra, luta paralelamente aos personagens para sobreviver.

Além dos temas de guerra abordados frequentemente nos primeiros anos do movimento, os autores debruçaram-se numa procura das relações interpessoais mais simples e reais. Temas e situações do quotidiano, que utilizavam igualmente cenários pré-existentes e optavam por manter ou dispensar referências ao período de guerra. Esta tentativa de aproximação ao íntimo da realidade influenciou fortemente o movimento da Nouvelle Vague, que emergiria na França pouco tempo depois, com algumas premissas semelhantes e outras complementares ou mesmo diferenciadas. *Viaggio in Italia* [*Viagem em Itália*] (1953) de Rossellini, com a história de uma relação saturada entre um casal com interesses opostos, anuncia já uma transição para o cinema novo, que viria a ser seguido pelos *filhos do Neo-*

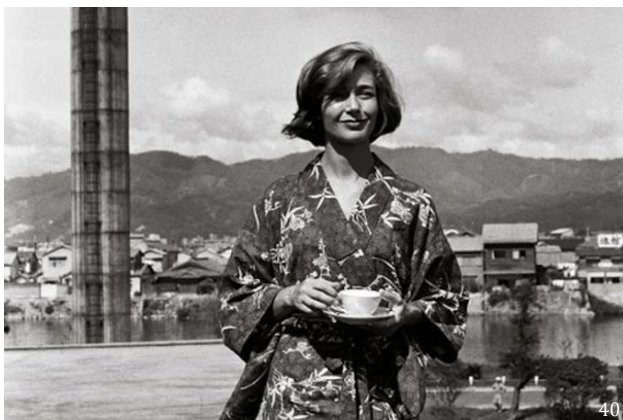
-*Reaslismo*, como é exemplo Michelangelo Antonioni - um cineasta que estudou arquitectura antes de ser realizador e cujas representações cinematográficas mantiveram uma relação permanente e evidente com os conceitos da disciplina.

Até ao final dos anos 50 a arquitectura revela-se preponderante na estruturação e exploração das narrativas cinematográficas. A produção de filmes em cenários mantém-se constante, mas a procura de temas e de espaços reais ganha maior presença. A condição do mundo predispõe-se a uma postura mais franca dos realizadores, apelando à reflexão e à representação da própria realidade, segundo modelos realistas. O pós-guerra é um período de fragmentação e de destruição arquitectónica que contém uma drástica carga emocional, relacionada com a memória e com a própria consciência. A contextualização dos personagens nos espaços e contextos reais, não só facilita as descrições dos personagens, como permite uma documentação das cidades, vilas e campos do país (Itália). Os espaços de habitar reflectem a posição/situação social dos personagens e as suas expressões dão continuidades distintas e por vezes inesperadas, às narrativas. Embora os filmes não tenham mantido permanente a abordagem de realidades com edifícios e cidades destruídas, os ambientes arquitectónicos permaneceram presentes e interventivos nas narrativas e acções, manipulando as próprias imagens e conteúdos dos filmes.



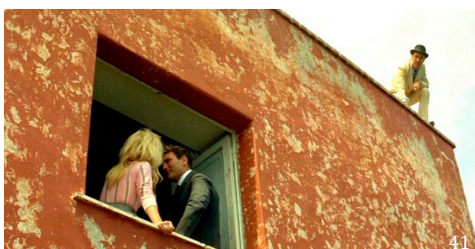
## **B.5. Experiências e novas vagas**

(1950 - 1970)



*'A Nouvelle Vague foi uma liberdade de expressão, uma nova moda de representar e até mesmo uma grande reforma a nível estético. (...)'<sup>45</sup>*

*François Brion*



45. BRION, Françoise (s.d) '*La nouvelle vague*'. citado em NEUPERT, Richard (2002) *A History of the French New Wave Cinema*. 2º Ed. Madison: University of Wisconsin Press Neupert 2002, p.XV

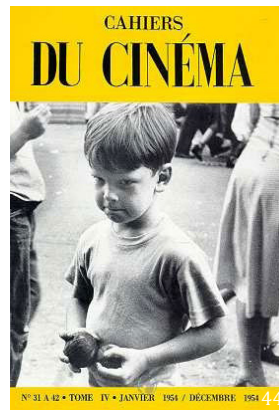


Fig. 39. *L'Eclisse* [*O Eclipse*] (1962) Michelangelo Antonioni

Fig. 40. *Hiroshima Mon Amour* [*Hiroshima Meu Amor*] (1959)

Alain Resnais

Fig. 41. *Le Mepris* [*O Desprezo*] (1963) Jean Luc Godard

Fig. 42. *La Pointe Courte* (1955) Agnès Varda

Fig. 43. *La Notte* [*A Noite*] (1961) Michelangelo Antonioni

Fig. 44. Capa da edição de Jan. 1954 da revista *Cahiers du Cinema*. Continua o artigo de François Truffaut «*Uma certa tendência no Cinema Francês*» (1953)

Fig. 45. *Os Verdes Anos* (1962) Paulo Rocha

Fig. 46. *Belarmino* (1964) Fernando Lopes



Nos anos 1960, a França passava por um intenso desenvolvimento industrial, político, económico e social. À semelhança das cidades e do mundo, as pessoas e os espectadores tinham mudado os seus interesses e ambições, o que pressionava as várias expressões artísticas para a produção de novas obras críticas. Paralelamente às manifestações neo-realistas, iniciadas no final dos anos 40 em Itália, já na transição para os anos 60 na França, surgiu um grupo de novos realizadores revolucionários de esquerda que, apoiando-se na literatura e na crítica de revistas de cinema da época, fundamentaram uma nova forma de fazer e de pensar cinema. Libertos dos limites e da perfeição do cinema clássico, ansiavam implementar uma nova linguagem, capaz de mudar o cinema e o próprio observador. Um gesto de filmar simples, sem preconceitos e envolto pela beleza da (in)significância dos acontecimentos quotidianos, provenientes da simples condição humana de habitar e de se inter-relacionar.

No decorrer dos anos 50 e 60 a revista *Cahiers du Cinéma*<sup>46</sup> representava o principal suporte de comunicação, de libertação política e de explicitação do movimento da Nouvelle Vague, por parte dos jovens críticos de cinema e realizadores, dos quais são exemplos André Bazin, Louis Malle, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda. *‘Indiscutivelmente, o mensal ‘Cahiers du Cinéma’ e o semanário ‘Arts’ prepararam, no final dos anos 50, a boa acolhida feita aos primeiros filmes da ‘Nouvelle Vague’, desenvolvendo nos cinéfilos a expectativa de um cinema jovem, saído dos estúdios e desembaraçado das regras da dramaturgia clássica.’*<sup>47</sup> À semelhança das fases anteriores, o sucesso do movimento da Nouvelle Vague dependeu, em parte, da evolução dos meios técnicos. O uso de câmaras e sistemas de captação de som portáteis e de películas mais sensíveis, facilitaram a manipulação e montagem do material, permitindo aos realizadores a concretização dos seus ideais.

Os principais resultados do movimento da Nouvelle Vague emergiram sob a forma de filmes ficcionais, da autoria de jovens realizadores e documentaristas. Os jovens ambiciosos e revolucionários assumiram a falta de financiamento como um desafio. Seguindo as pisadas dos neo-realistas, saíram dos estúdios e deslocaram a câmara e a acção para ambientes e

---

46. *Cahiers du Cinema* surge em 1951, na França, com André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca. Nos anos 1960, converte-se na principal revista sobre cinema, com artigos e colunas críticas de referência, onde as principais tendências e vontades cinematográficas eram reveladas, pelos mais emblemáticos cineastas e pelos mais novos e revolucionários realizadores da época.

47. PRÉDAL in HEBELLE, GUY (1993) (s.i.). citado em FIGUEIRÔA, Alexandre (2004) Cinema Novo, A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. 1ªEd. São Paulo: Papyrus, p.53 (traduzido)

espaços reais, privilegiando a expressão das formas livres no espaço. Utilizando pequenas equipas de produção e actores novos ou pouco conhecidos, filmavam nas ruas onde viviam e nos interiores das casas onde tinham crescido, dando vida a filmes autênticos e rompendo com os moralismos existentes e tabus, até então estabelecidos. Recusando a homogeneidade estética e dando valor ao *cinema de autor*, produziam filmes que no seu conjunto definiam uma identidade individual e um estilo próprio do artista. Os temas abordados eram ousados e estruturados por uma narrativa pouco linear, onde emergia uma admiração latente pela figura feminina e pela liberdade da sua aparência e representação. Ao longo da Nouvelle Vague, na França, os actores substituíram o termo *representação* por *comportamento*, o que na prática correspondia ao uso de personagens com uma figura e postura naturais, com pouca maquilhagem e adereços.

Alain Renais, Chris Marker e Agnès Varda, pelos seus historiais na produção de documentários e pelos interesses comuns, relativos à política de esquerda, à experimentação artística e à manipulação livre dos materiais cinematográficos, representavam o *Left Back Group* - um grupo secundário ao dos críticos e realizadores principais da *Cahiers du Cinéma*. Embora a partir dos anos 50 tivessem desenvolvido um trabalho intensivo no tratamento e representação de temas reais a partir do documentário, nos anos 60, a par dos restantes realizadores de ficção e mediante o seu reconhecimento, afirmaram-se no movimento da Nouvelle Vague, marcando uma nova posição crítica relativa ao cinema. Seguindo os passos de Jean Rouch, acentuaram os modos de experimentação estética, de modo que os resultados das suas produções expressassem os seus principais interesses e preocupações - ideias políticas e fascínio pelas formas de arte existentes além do cinema. As suas posturas liberais, os conhecimentos no campo do documentário e o processo de produção sob a forma de pensamento ensaístico, liberto de regras e susceptível a novas possibilidades, tornaram possível o cruzamento consciente do documentário com a ficção. A produção cinematográfica destes autores assumiu-se, por isso, como um '*meio de uma reflexão sobre a imagem e o mundo que traduz experiências, imprime rupturas, resgata continuidades*'.<sup>48</sup> Os principais elementos do *Left Back Group* mostraram-se capazes de questionar, depurar e fazer evoluir os conceitos

---

48. LINS, Consuelo, REZENDE, Luiz Augusto, FRANÇA, Andréa (2011) 'A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo'. *Revista Galáxia* 21, 54-67, p.58 (traduzido)

definidos pelo género documental, libertando-o de regras até então inquebráveis, que os limitavam e faziam paralisar no tempo.

Alain Resnais e Agnès Varda, embora tendencialmente documentaristas, na sequência das suas experimentações cinematográficas, acabaram por cruzar o documentário com a ficção, nas suas produções. Alain Resnais afirmava que ‘(...) a verdadeira tensão não nasce do argumento, mas da imagem e do som que se impõe à visão e à audição.’<sup>49</sup> e que ‘Tudo se baseava em perceber se as pinturas de árvores, personagens e casas podiam, através dos significados da montagem cinematográfica, assumir o papel de objectos reais(...)’<sup>50</sup>

Ao longo do seu percurso, Resnais realizou obras de referência actual, caracterizadas pela excelência na exploração dos conteúdos e da montagem. *Night and Fog* (1955) é exemplo de uma curta-metragem documental, sobre um conjunto de imagens recuperadas do período de extermínio nazi. *Hyroshima Mon Amour* (1959), *L’Année Dernière à Marienbad* (1961) e *Muriel* (1963), filmes que definiram um carácter pessoal do autor, nas relações entre o som e as imagens e a sua própria reflexão sobre os diferentes temas. *Hyroshima Mon Amour*, inicialmente sob uma encomenda de carácter documental, converteu os seus contornos numa história de amor de ficção, marcando uma ruptura definitiva entre o cinema clássico e o começo da modernidade na história do cinema. A par de Alain Resnais, Agnès Varda afirmou-se com *La Pointe Courte* (1955), uma narrativa de ficção sobre o término de um casamento que cruza os discursos reais com os representados, que explora a arquitectura como uma componente caracterizadora dos personagens e que, pela linguagem que assume, anuncia a chegada do movimento da Nouvelle Vague. *Cléo de 5 à 7* [*Duas Horas da Vida de uma Mulher*] (1962) e *Le Bonheur* [*A Felicidade*] (1965) surgiram posteriormente, dando seguimento aos conceitos do movimento. Nas páginas da *Cahiers du Cinéma*, Truffaut escreveu que os documentários de Varda tinham cinco virtudes: ‘fantasia, gosto, inteligência, intuição e sensibilidade’<sup>51</sup>, ao que Godard acrescentou, ‘Dentro da indústria de cinema fran-

---

49. RESNAIS, Alains (s.d.) in ANON (1961) ‘Les Entretiens de Cinémonde: Alain Resnais’. *Cinémonde* 14, p.9. citado em OSTROWSKA, Dorota (2008) *Reading the French New Wave : critics, writers and art cinema in France*. London: Wallflower Press, p.76 (traduzido)

50 RESNAIS, Alain (1948) ‘Une expérience’. *Ciné-Club* 3, p.2. citado em *ibidem*

51 TRUFFAUT, François (1958) *Cahiers du Cinéma* 84 Junho, p.42 in NEUPERT, Richard (2002) *A History of the French New Wave Cinema*. 2ª Ed. Madison: University of Wisconsin Press, p.333 (traduzido)

*cês, as curtas-metragens de Agnès Varda brilham como pedras preciosas.*<sup>52</sup>

Jean-Luc Godard comparou o impulso crítico de Resnais ao de André Bazin, diferenciando o tipo de suporte que utilizavam o gênero cinematográfico que adoptavam e os ensaios e artigos críticos a partir dos quais se expressavam, concluindo que, *‘Se as curtas-metragens não existissem, o Alain Resnais inventá-las-ia. (...)’*<sup>53</sup> No seu trabalho observamos *‘(...) uma exploração das possibilidades da técnica cinematográfica... sem as quais o cinema francês de hoje simplesmente não existiria... Alain Resnais é o segundo melhor editor do mundo, a seguir a Eisenstein. Editar, para eles, significa organizar cinematograficamente (...)’*<sup>54</sup>

No contexto dos novos realizadores, Claude Chabrol, inaugurou o movimento da Nouvelle Vague com o filme *Beau Serge [Um Vinho Difícil]* em 1958. Truffaut, autor de *Les quatre cents coups [Os quatrocentos golpes]* (1959), desenhou o seu cinema dando uma atenção primordial aos personagens e colocando em segundo plano as questões mais técnicas da imagem. Jean-Luc Godard, um dos mais emblemáticos realizadores do movimento, mesmo não esquecendo as personagens, explorava ao máximo as possibilidades técnicas da filmagem e os cruzamentos da montagem. Apesar dos seus filmes corresponderem a histórias de ficção, a liberdade criativa que o autor defendia e argumentava, multiplicaram os significados das narrativas, colocando-as num espaço limite de cruzamento entre o documentário e a ficção. A simplicidade das imagens representadas, possibilitaram o entendimento da *voz-off* de narração das acções, como um modo discreto de documentar. Os espaços filmados e representados eram sequência de um olhar crítico e poético de composição. *Vivre Sa Vie [Viver a Vida]* (1962), *Le Mepris [O Desprezo]* (1963) são exemplos de filmes, cuja narrativa atende aos princípios descritos, destacando-se *Le Mepris* como um caso de interesse excepcional para a arquitectura, pela relação que estabelece com a *Casa Malaparte* (1937), de Adalberto Libera. A relação do realizador com o edifício, revela intenções narrativas que ultrapassam a importância dos personagens, focando-se frequentemente na descrição imagética da casa e dos seus pormenores.

O sucesso da Nouvelle Vague na França teve repercussões a nível mundial, não se es-

---

52 Jean-Luc Godard (1959) *Cahiers du Cinéma* 92 Fevereiro, p.36. in *ibidem*

53 GODARD, Jean-Luc (1972) ‘Godard on Godard’. p.115-116 . citado em NEUPERT, Richard (2002) *A History of the French New Wave Cinema*. 2ª Ed. Madison: University of Wisconsin Press, p.303 (traduzido)

54. GODARD, Jean-Luc Godard (1972) ‘Godard on Godard’. p.115-116. citado em *ibidem*

gotando no país da sua origem. Michelangelo Antonioni trouxe os edifícios e as cidades para o centro das suas representações, dando origem à trilogia que viria a revolucionar o cinema italiano, composta por *L'Avventura* [*A Aventura*] (1960), *La Notte* [*A Noite*] (1961) e *L'Eclisse* [*O Eclipse*] (1962). As três produções apresentadas por histórias de amor em ruptura emocional, psicológica e física, enfatizam o carácter dramático dos personagens, em contacto permanente com os espaços da cidade, edifícios públicos, quintas, casas e apartamentos. A arquitectura não é observada como um simples plano de fundo fixo e intocável, mas como matéria sensível pelos personagens. Em Portugal o cinema de comédia popular, até então tema principal das telas dos ecrãs, deu lugar a um período de ruptura, anunciado por novas formas de olhar e de interpretar a realidade e o cinema, de que resultaram filmes como *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes e *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. Filmes com olhares atentos, críticos e impactantes sobre a sociedade e a cidade portuguesas que, além de poéticos, denunciavam os costumes culturais da população, a partir de histórias quotidianas de personagens em contacto quase permanente com a arquitectura.<sup>55</sup> João Salaviza conclui, '(...) *Para mim, há um cinema português que me interessa mais, que corresponde precisamente aos quatro ou cinco filmes dos anos 1960 que foram feitos por ele (Paulo Rocha) e pelo Fernando Lopes, «Os Verdes Anos», o «Mudar de Vida», o «Belarmino» e «Uma Abelha na Chuva», porque acho que são os filmes que conseguiram estar ligados à realidade e ao tempo presente, de uma forma muito sensível, como se calhar, nunca mais se conseguiu em Portugal, pois os tempos mudaram e os modos de olhar o mundo, também se alteraram.*<sup>56</sup>

O período de 60 foi internacionalmente marcante, sendo actualmente referido por cineastas e arquitectos como um importante ponto de viragem, de alerta e de reflexão, com resultados práticos precisos e efectivos. O Neo-Realismo trouxe os cineastas para a rua, numa tentativa de documentar através da ficção e da não-ficção a relação dos personagens e das pessoas com os espaços da cidade e a arquitectura. A Nouvelle Vague Francesa concretizou a arquitectura através das vivências dos personagens, na relação com a luz e a escuridão, o fechamento e a abertura, a aspereza e a suavidade dos espaços. O cinema passou a docu-

---

55. O período das novas vagas não somente teve um impacto marcante no cinema, como na literatura e na arquitectura. Recentemente, deu origem ao projecto de investigação *Ruptura Silenciosa*, cujos objectivos passam pelo cruzamento entre o cinema e a arquitectura, no período compreendido entre 1960 e 1974,

56. SALAVIZA, João, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [29.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.169-182

mentar o mundo através das acções e dos percursos ficcionais dos personagens, abordando a arquitectura como um elemento natural e essencial das suas vidas - nos espaços exteriores que os personagens exploravam, nas esquinas dos edifícios e espaços públicos onde paravam e observavam o que os envolvia, e nos espaços interiores que ocupavam e vivenciavam.

Chritian de Portzamparc descreveu o trabalho dos realizadores Jean Luc Godard e Michelangelo Antonioni: *'(...) o cinema que me libertou da obsessão pela harmonia. Os filmes de Godard e Antonioni mostravam a 'modernidade' em novas situações, em cidades onde o passado e o presente coexistiam. A riqueza do fenómeno urbano apareceu com um novo sentido, situado para lá do formalismo moderno e da vontade de pôr ordem no mundo. Eu não podia continuar a acreditar num modelo de cidade baseado na harmonia e na cópia.'*<sup>57</sup>

Enquanto movimento cinematográfico e artístico, esta nova forma de captar a realidade da cidade moderna, entre outras coisas, contribuiu para a normalização dos ritmos frenéticos das abordagens que seguiram a Primeira Guerra Mundial, para a consciencialização da possibilidade de cruzamento das práticas do documentário com as da ficção, e para a emergência de representações relativas às novas formas de viver.

Este novo movimento, não conduz os filmes ao abandono da sua definição. Ao permitir a experimentação do cruzamento dos géneros, das linguagens e dos conteúdos, as novas vagas sugerem pontos de viragem cruciais no cinema, assinalando uma nova liberdade de expressão, que se manteve em evolução até à actualidade.

---

57. BENTON, Tim (s.d.) *'Representing Le Corbusier: Film, Exhibition, Multimedia'* pp.114-117. in PENZ, François, THOMAS, Maureen (eds.) (1997) *Cinema and Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. 1ªEd. Londres: British Film Institute, p.120 (traduzido)

## **B.6. Liberdades e intersecções**

(1970 - 2015)





*'(...) a imagem cinematográfica pode ser esvaziada de toda a realidade excepto de uma - a realidade do espaço.'*<sup>58</sup>

André Bazin

58. BAZIN, André (1967) *What is Cinema*. p.108. citado em TUDOR, Andrew (1957) *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, p.112



Fig. 47. *Hous Tugendhat* (2013) Dieter Reifarth

Fig. 48. *Casa do Cipreste* (1914) Raul Lino in *Raul Lino, Livre como o Cipreste* (1999) António Silva

Fig. 49. *Mercado* (2013) Carlos Machado e Ricardo Santos

Fig. 50. *Bicicleta* (2014) Luís Vieira Campos

Fig. 51. *Sangue do Meu Sangue* (2011) João Canijo

Fig. 52. *Loos Ornamental* [*Loos Ornamental*] (2008) Heinz Emigholz

Fig. 53. *Alice* (2005) Marco Martins



Até o término da II Guerra Mundial, a tecnologia televisiva, embora já descoberta e desenvolvida, apresentava valores de compra e venda demasiado elevados, sendo praticamente inacessível por parte do público. Todavia, o tempo não demorou a inverter essa realidade e a fazer da televisão uma possível ameaça para o cinema. A criação de canais de emissão pública, permite a visualização de filmes, séries e outros programas que, mesmo não igualando as narrativas cinematográficas, convencem e atraem o público. Na verdade, a diminuição da assistência nas salas de cinema, tinha já nos anos 50 originado o incentivo às co-produções entre os países e produtoras cinematográficas. *Le Mepris [O Desprezo]* (1963) foi um dos exemplos de cooperação que, inclusive, utilizou a narrativa como meio de sátira a esses laços. Embora a competição entre a televisão e o cinema permaneça até à actualidade, a sua associação entre os anos 60 e 70, melhorou as relações, fazendo surgir importantes apoios à produção cinematográfica de carácter documental e ficcional.

Por um longo período de tempo, o documentário explorou o dramatismo dos personagens reais e os efeitos propagandistas que os seus argumentos conseguiam surtir. Entre outras coisas, Flaherty controlou os planos e os acontecimentos de *Nanook of the North [Nanook o Esquimó]* (1922), Vertov cruzou e sobrepôs os conteúdos de *Chelovek s kino-apparatom [O Homem da Câmara de Filmar]* (1929) no corte e montagem do filme, Grierson admitiu não ver impedimentos no 'tratamento criativo da realidade' e a série *Land of Promise* (1930 - 1950), o *Architectures d'aujourd'hui* (1930) e outros documentários, utilizaram as valências do 'registo real' para informar e promover os pontos de vista do argumento e, por consequência, conquistar o observador. A produção de documentários de carácter televisivo contribuiu para uma linguagem cada vez mais informativa, descritiva e objectiva que, consequentemente, influenciou '(...) o inesperado sucesso comercial dos documentários de actualidade na década de 1990'<sup>59</sup>.

Relativamente à arquitectura, embora desde cedo, em Portugal e no mundo, a produção de documentários de carácter arquitectónico tenha acontecido, na sequência das novas possibilidades apresentadas, os realizadores demonstraram um interesse maior pelos seus domínios, o que conjugado com o interesse dos canais televisivos, ampliou o número

---

59. PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol.II. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd., p.63

de documentos cinematográficos sobre a disciplina. O documentário foi o primeiro género cinematográfico a manifestar um interesse particular pela exploração da arquitectura enquanto disciplina e objecto principal das narrativas, constituindo *a obra arquitectónica, os edifícios, os arquitectos e a história da arquitectura e das cidades*, campos temáticos das suas investigações e representações. Essa postura opõe-se à da ficção que, no momento, ainda englobava a disciplina nos conteúdos da acção, como parte envolvente e cooperante com os personagens, sem constituir um tema ou assunto em si mesma. Apesar desse facto, a arquitectura não era um elemento à parte do cinema de ficção, como aliás, nunca o foi. Os seus conteúdos permaneceram representados nos filmes, a construção de cenários continuou a justificar os gabinetes de arquitectura cinematográfica e a realidade construída persistiu como objecto de olhares atentos e poéticos dos realizadores. *2001 Space Odyssey* [*2001 Odisseia no Espaço*] (1968) de Stanley Kubrick, *Manhattan* (1979) de Woody Allen, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Inception* [*A Origem*] (2010) de Christopher Nolan são alguns dos múltiplos célebres exemplos dessa continuidade.

O documentarismo de arquitectura, atendendo aos principais domínios do canal televisivo, passa a construir argumentos com moldes simples, abordagens neutras e temas de passível discussão e respectiva argumentação. Com limites definidos, serve-se de entrevistas com o realizador, o arquitecto e/ou o historiador e de discursos em *voz-off* como meios de aproximação aos conteúdos, aproximando-se dos métodos utilizados pela reportagem. Na montagem, utilizam um método de manipulação elementar, fazendo cruzar as entrevistas e a narração com músicas mais ou menos imparciais, imagens recolhidas *in-loco* nos espaços contemplados e fotografias, desenhos e outros documentos de arquivo.

Sendo a arquitectura uma forma de arte com uma forte componente científica, o seu envolvimento com as abordagens aparentemente mais ‘puras’ e de certa forma mais científicas do cinema documental, manteve-se constante. Essa relação, contribuindo para o reconhecimento dos filmes, fê-los transpor os ecrãs de carácter informativo da televisão, como a RTP (Rádio Televisão Portuguesa), e alcançar as telas dos festivais de cinema e arquitectura e/ou cinema documental. Tal conquista intensificou a divulgação da disciplina perante os arquitectos, estudantes de arquitectura e público em geral, validando os conteúdos como documentos históricos com interesse e importância equiparável à de um livro, artigo ou outro tipo de publicação. Entre 1992 e 1996, o arquitecto Manuel Graça Dias produziu *Ver*

*Artes: Arquitectura*, uma série de documentários sobre arquitectura, dos quais fazem parte, entre outros, nomes como Raúl Hestnes Ferreira, Manuel Vicente, Sérgio Fernandes, Alves Costa, Álvaro Siza e Souto de Moura, de 1993. *Chiado Renascido*, Siza Vieira de 1994. *Raul Lino - livre como o Cipreste* (1999) e *Fernando Távora* (2001), são exemplos de outros filmes, igualmente promovidos pelo canal televisivo português e resultado deste primeiro comprometimento do cinema com a arquitectura em si mesma, em Portugal.

Apesar deste contexto de produção associado à televisão ter emergido nos anos 80 e 90, os modos de produção mais independentes e a exploração dos 'limites do real' permaneceram presentes. Por consequência, a conjuntura dos experimentos impulsionou a exploração das definições teórico-práticas do documentário, por parte de historiadores e teóricos como Bill Nichols, que se dedicaram à evolução contínua dos conceitos relativos à produção documental e à definição de 'categorias', sobreponíveis e individualmente identificáveis num mesmo filme.

Segundo o autor, os documentários podem ter diferentes definições. Os *expositivos* evidenciam um cruzamento entre a intervenção constante de um narrador em *voz-off* e imagens que conduzem o observador por um raciocínio lógico, definidor de um conceito apresentado desde o início do filme. *Los Angeles Plays Itself* de Thom Andersen (2003) e *Hous Tugendhat* de Dieter Reifarth (2013) são exemplos de produções onde os narradores exploram, respectivamente, o modo de representação da cidade de Los Angeles nos filmes americanos e a evolução histórica da ocupação e dos usos da emblemática *Casa Tugendhat*, desenhada por Mies Van de Rohe.

Os *observativos*, tendo por princípio último e absoluto não intervir nos acontecimentos que decorrem frente à câmara, não recorrem a entrevistas, comentários e/ou legendas, valendo-se, salvas raras excepções em que acrescentam sinfonias plásticas à narrativa, do som síncrono. A curta-metragem *Mercado* (2014) dos arquitectos Carlos Machado e Ricardo Santos, poderá constituir um exemplo prático desta ordem. Embora contemple um breve discurso descritivo em *voz-off*, as imagens estáticas e observativas que expõe do *Mercado de Vila da Feira*, da autoria do arquitecto Fernando Távora, incitam uma reflexão silenciosa e consequente compreensão arquitectónica dos espaços, materiais e elementos construídos. Embora assumindo raciocínios e opções estéticas diferenciadas, tanto o documentário expositivo como o observativo expõem os conteúdos segundo um intuito de condução do ob-

servador por um sentido determinado e de estimular circuitos de percepção potenciadores da compreensão e aceitação do ponto de vista apresentado.

Ao contrário dos casos anteriores, nos documentários *participativos* e *reflexivos*, os realizadores, não permanecendo somente atrás das câmaras, têm uma participação física activa na acção. Nos participativos figura a proposta do chamado *cinema-verdade*, em que o realizador intervém e é visível na acção, relacionando-se directamente com o tema do filme e colocando-se frequentemente em confronto com as pessoas, lugares e objectos abordados. *Les glaneurs et la glaneuse* [*Os respigadores e a respigadora*] (2000), de Agnès Varda, ainda que não se relacionando directamente com a arquitectura, põe em causa o conceito 'participativo', constituindo um exemplo explícito deste tipo de documentário. No âmbito do cinema de arquitectura, as produções de Michel Blackwood, referidas anteriormente, podem ser assinaladas como exemplos de filmes com uma forte componente de participação do realizador na acção, através das entrevistas que realiza aos arquitectos. Diferenciando-se do documentário participativo, o reflexivo expõe uma vontade do realizador questionar e partilhar o processo de produção do filme, primando pela revelação do produto final da filmagem, do processo de recolha e de tratamento das imagens e de todos os restantes componentes que à produção estão associados. Embora existente, pelas suas características mais técnicas, este tipo de abordagem não assume uma relevância preponderante nos filmes sobre arquitectura.

Enunciados por Bill Nichols, mas menos presentes nas análises dos restantes autores, caracterizam-se os documentários de carácter *poético* e *performativo*. Os primeiros corresponderão ao tipo de filme experimental que, pelo cruzamento, manipulação das imagens e partilha das mesmas através do silêncio, enfatiza associações visuais e ideias de ordem reflexiva, como é o caso da curta-metragem *Sun 2500* (2010) de João Onofre, em que o silêncio das imagens de um barco a pousar numa piscina, colocam questões críticas ao observador. Os segundos terão premissas semelhantes às dos poéticos, contudo privilegiarão maior liberdade no tratamento dos conteúdos, sendo mais emocionais e causando, por isso, um impacto mais forte no observador. Heinz Emigholz sobressai nesta categoria pela exploração destas características, em filmes como *Loos Ornamental* (2008), colocando as imagens estáticas de elementos e espaços arquitectónicos, em posições inclinadas, relativamente ao desenho rectangular do quadro.

Ao contrário do documentário, que através dos incentivos públicos foi mostrando interesse pela abordagem cinematográfica de temas arquitectónicos, o cinema de ficção conservou, durante muito tempo, a arquitectura como personagem secundária das suas narrativas. De um filme de ficção sobre a disciplina, espera-se um olhar que dê atenção aos pormenores como o chão, as paredes e os tectos de um edifício e que, gerando conhecimento sobre os diferentes conceitos da arquitectura, valorize a disciplina como tema, objecto e objectivo da acção. Apesar de filmes como *Alice* (2005) de Marco Martins, *Bicicleta* (2014) de Luís Vieira de Campos ou *Sangue do Meu Sangue* (2011) de João Canijo a evidenciarem como um elemento articulador, artístico, poético e crítico das acções e dos personagens, poucos e recentes são os filmes de ficção, que afastando-se da arquitectura enquanto cenário envolvente aos personagens, a valorizam como tema principal da narrativa, capaz de contar a sua própria história ou a de um personagem.

Ainda que menos divulgada, esta prática tem vindo a crescer, sendo as suas mostras cada vez mais comuns, em festivais de cinema, cuja finalidade é dar a conhecer novos olhares, com um interesse latente pela arquitectura. Actualmente, os exemplos mais marcantes pertencem aos filmes do projecto *Ruptura Silenciosa* (2010 – 2013), que manifestam um interesse último de mostrar a arquitectura. Nas narrativas documentais e ficcionais cuja vontade de pensar a arquitectura é explícita, normalmente esta surge na posição de personagem principal do filme e de primeiro plano do mesmo. Nos casos em que é representada no segundo plano da acção, a sua postura, ainda que silenciosa, pode assumir uma predominância intensa, torna-se tão ou mais importante que o discurso dos personagens principais.

No género documental, a arquitectura é explorada na totalidade espacial do seu conjunto, chegando inclusive aos pormenores da sua construção e respectivos materiais. Por hipótese, o observador é conduzido por entre o exterior e o interior dos espaços, assimilando a origem das opções estéticas e funcionais da obra, em função dos discursos do arquitecto, realizador, narrador e historiador. De modo distinto, na ficção, a acção dos personagens conta uma história que pode igualmente suceder no interior ou exterior de um ou mais espaços e/ou edifícios arquitectónicos. Através dos percursos, planos estáticos e discurso dos personagens, a narrativa evoca uma consciência maioritariamente sensorial e perceptiva, que esclarece a realidade física e emocional da arquitectura, através de situações e contextos imaginados.

Os anos que seguiram as décadas de 70 e 80 deliberaram uma liberdade total na produção cinematográfica, o que inevitavelmente fez crescer a vontade de experimentação e a emergência de filmes com os mais variados conteúdos e linguagens. O cruzamento das capacidades técnicas e práticas da representação, desafiaram as regras mais fechadas das definições do ‘documentário’ e da ‘ficção’. Das intersecções mais liberais entre os dois registos, resultaram filmes que justificaram a sua inserção numa categoria intermédia, denominada como híbrida. Considerando a linha ténue que separa os dois tipos de abordagem e prevenindo a separação ingrata dos filmes segundo uma definição pouco precisa, considere-se um híbrido ‘puro’, o filme que é pensado com o intuito de persuadir o observador de que determinado registo é real ou ficcional, sem realmente o ser. As representações que no artificio da sua realização transgridam os limites dos géneros cinematográficos, mas que na sua essência evidenciem o predomínio de um deles, não serão submetidos a uma caracterização literal, embora possibilitem a sua consideração e reflexão crítica.

A tecnologia que inicialmente permitiu o acto de filmar, acompanhou o cinema desde a sua fase analógica até à digital, incitando uma constante exploração técnica dos meios e modos cinematográficos. Ainda que desde a Nouvelle Vague até aos nossos dias, alguns documentaristas tenham feito um esforço por manter os limites mais clássicos da definição dos seus filmes, a extrapolação e cruzamento com a ficção aconteceu gradual e naturalmente. A ficção, que manteve o incentivo ao crescimento, à produção de distopias/utopias imaginárias e à exploração constante desses avanços tecnológicos, não ‘sofreu’ com a possibilidade do cruzamento dos seus conteúdos com o documentário. Como afirma Michelangelo Antonioni, *‘As novas técnicas servem para conseguirmos aquilo que já procurávamos com os processos tradicionais.’*<sup>60</sup>

A descoberta do cinema digital acrescentou às possibilidades da representação da arquitectura real e daquela gerada por maquetes de pequena e de grande escala (cenários), a facilidade da produção de espaços, ambientes e cidades distantes da nossa realidade e próximos de outra, existente somente na extensão virtual da projecção da tela - mundos computadorizados e construídos no imaginário da tecnologia digital. Até aqui os filmes cons-

---

60. ANTONIONI, Michelangelo (1980) (s.i.) citado em OLIVEIRA, Dário (ed.) (2001) *Digital Cinema* (org.) trad. Maria João Delgado, Porto: Porto 2001. Departamento Cinema, Audiovisual e Multimédia. Odisseia nas Imagens, p.70

truíam espaços físicos de carácter perene ou efémero, que podiam de ser ocupados e vividos na realidade. A era digital faz emergir a possibilidade da criação de sequências de imagens sobre mundos não mais reais que a realidade ficcional da tela cinematográfica. Espaços impossíveis de visitar, percorrer, conhecer e viver, mas passíveis de ser imaginados e sentidos pelo universo da mente humana. Actualmente a fabricação de imagens digitais é entendida como uma forma de construção de ambientes virtuais, capaz de contar histórias. Este método não deixa de interagir e contemplar os conceitos arquitectónicos de *espaço, proporção, movimento, luz*, etc., porém, mesmo podendo ter por base a realidade do mundo, eles só existem no plano bidimensional da tela de cinema.

Ao longo da história e na actualidade, a arquitectura encontra-se com o cinema, de forma mais ou menos evidente, nos conteúdos do documentário e da ficção. Acompanha tendências, movimentos, expressões, formas e linguagens, daí que a determinação da intencionalidade com que surge nas narrativas, quando não revelada pelo realizador, seja difícil de concretizar. Para a presente investigação, sugerem maior interesse, exemplos de filmes em que a arquitectura se afirma como objecto de importância evidente 'para a' e 'na' narrativa. Abordagens que se servem do cinema como meio de representação da arquitectura enquanto disciplina, personagem vivida e parte integrante da vida.





**C. NO LIMITE ENTRE  
O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO**



## **C.1. DISJUNÇÃO**



Ao longo da história a liberdade e autonomia crescentes dos cineastas na exploração e tratamento dos conteúdos fílmicos, deu origem a irreprimíveis controvérsias relativas aos limites entre o documentário e a ficção. A tentativa da sua definição deu lugar à discussão, reflexão e formalização de distintas teorias que, sem implicarem um absoluto distanciamento ou impossibilitarem a sua sobreposição, foram determinando as características singulares das duas formas de linguagem. Como foi referido nas abordagens iniciais desta investigação, a descoberta do cinematógrafo pelos irmãos Lumière marcou a história do cinema, transformando-se no ponto de partida para o crescimento da sétima arte e desmultiplicação dos seus propósitos e consequências no espaço da cultura artística. Os anos compreendidos entre 1960 e 1970 marcaram a libertação dos géneros, possibilitando a exploração máxima do carácter subjectivo do cinema relativamente às ciências exactas. A ficção apoiou-se no grande movimento da Nouvelle Vague para inovar a forma de fazer cinema, dando maior ênfase à importância da cidade edificada. A produção documental recebeu novos investimentos e mostrou maior interesse por assuntos diferenciados, como é exemplo a arquitectura.

Pela natureza dos seus conteúdos, o documentário afasta-se da ficção a partir do momento em que assume um compromisso com a representação fiel da realidade. Negando qualquer sentido interventivo na acção, revela-se um observador atento. A partir da montagem das imagens que despretensiosamente recolhe e dos discursos que regista, constrói argumentos próximos da realidade que aborda. A ficção, por oposição, deixa de lado qualquer convenção capaz de impedir a libertação do imaginário. No momento da concretização do filme, mantém-se fiel à realidade tão-somente até ao limite daquilo que ela possa representar enquanto base impulsionadora de uma história, que pode existir num mesmo universo ou noutro paralelo, sem qualquer contrato com a verdade.

Na controversa relação do cinema com a verdade e a realidade, não se tomem por documentários filmes ficcionais que, de alguma forma, estabelecem uma relação com factos verídicos. *“Tal como o documentário, a ficção pode ancorar as suas histórias numa realidade histórica, onde o passado ou o contemporâneo e muitos outros elementos podem ser autênticos (...) através do diálogo e linguagem, (...) motivação, (...) carácter, (...) e sequência (...).”*<sup>61</sup>, o que não implica a sua autenticação como documentário. No extremo da sua definição, essas

---

61. NICHOLS, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, p.115 (traduzido)

produções poderão ser consideradas docudramas, já que a sua relação com a realidade não passa de uma referência para a estruturação da narrativa, como poderia sê-lo uma fotografia, um poema ou uma situação inesperada do dia-a-dia. Embora referenciados como verdades ou factos, os conteúdos destas produções continuam a corresponder a versões fictícias dos conteúdos interpretados do realizador. Os documentos de arquivo e/ou afirmações do tipo ‘baseado em factos reais’, que surgem ao longo do filme, não invalidam os personagens, lugares e cenários irreais que, a partir da conjugação dos factos e da imaginação, tentam aproximar-se daquilo que a realidade é ou possa ter sido. Como é sublinhado pelo livro *Cine e Imaginarios Sociales*<sup>62</sup>, o modo do docudrama se situar no cinema, é diametralmente oposto ao do documentário, sendo impossível o estabelecimento de uma relação directa entre os dois. A sua forma de representar a realidade é muito frágil, quando comparada com o modo de actuar do cinema documental, pelo que na sua génese, qualquer abordagem deste tipo aproximar-se-á mais facilmente da ficção do que do documentário.

Ao contrário da ficção que constrói as suas próprias realidades, o documentário procura as evidências daquilo que já existe ou existiu, utilizando, entre outros suportes, documentos de arquivo, entrevistas e discursos em *voz-off*. Os conteúdos surgem espontaneamente e as imagens podem ser utilizadas com um valor superior ao da sua evidência, já que na montagem se impõe apenas a gestão ponderada dos vários suportes disponíveis e o tratamento dos temas com profundidade. Segundo Bill Nichols, o documentário em oposição à ficção ‘*Em vez de a um mundo, oferece-nos acesso ao mundo.*’<sup>63</sup>.

O documentário, pelo esforço que faz por se relacionar com a verdade, pode tender a ser rotulado como uma não-ficção, o que forçosamente o coloca numa posição diametralmente oposta à ficção. Atendendo ao facto de que outras formas de representação, como a reportagem, partilham a mesma vontade de não ficcionar, caracterizar de forma literal o documentário como uma ‘não-ficção’, poderá limitar a sua exploração.

Autores como Manuela Penafria<sup>64</sup> assumem que o documentário, enquanto forma de expressão cinematográfica, implica um maior aprofundamento relativo aos métodos e

---

62. IMBERT, Gérard (2010) *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los limites, 1990-2010*. 1ª Ed. Madrid: Cátedra, pp.627-632

63. NICHOLS, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, p.109 (traduzido)

64. PENAFRIA, Manuela (1999) *O filme documentário, história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos

aos processos de construção que o afastam e diferenciam da não-ficção. A não-ficção está, de uma forma quase intrínseca, associada à reportagem, que na sua estrutura e método de produção se diferencia do registo documental. Esta exige a construção de um *script* de orientação do discurso e o seguimento de um conjunto de regras que clarificam as imagens e organizam o material de forma a responder a questões previamente definidas: *quem, o quê, quando, onde e porquê*. Apoiando-se maioritariamente no relato de acontecimentos que ansiosamente espera ocorrerem, não deixa margem para o dramatismo ou qualquer outro tipo de emoção, já que as suas funções são, essencialmente, de notificação, descrição, publicação e informação. Em oposição, não tendo o documentário as pretensões de uma notícia, não exige um vínculo com os acontecimentos *in-loco*. Os seus temas podem provir de factos e questões antigas e/ou recentes que, gerando novas verdades, resistem no tempo, podendo ser recuperadas e reutilizadas a qualquer momento, desde que tentem corresponder fielmente à realidade. O documentário assume-se um género independente à reportagem e, por consequência, à definição literal de ‘não-ficção’.

Os registos documentais prevêm sempre momentos de tensão relacionados com a veracidade dos temas e conteúdos que abordam, com a ética social e com a ética profissional do documentarista. O que pode ser filmado, como deve ser filmado, o que pode ser exposto e que consentimentos deverão ser solicitados, são questões frequentes no acto de documentar. O documentarista, por se relacionar directamente com a realidade, deve respeitar a individualidade das pessoas que filma, ponderando os conteúdos que selecciona e a forma como os expõe nos seus filmes. Respondendo à necessidade da argumentação e da credibilização dos factos, é frequentemente instigado à participação directa na acção, seja através da narração em *voz-off* ou da presença física em entrevistas e outro tipo de intervenções. O encontro de um realizador com o papel de personagem activa no filme será mais frequente no documentário do que na ficção, tenham os filmes ou não, por objecto e objectivo, a arquitectura. A ficção, actuando livremente na escolha dos temas, conceitos e estratégias que pretende assumir e transmitir, não receia cobranças de veracidade ou expectativas destruídas por parte do observador.

No momento da filmagem, com a autorização antecipada dos vários intervenientes, o documentarista terá um maior desprendimento relativo às imagens que recolhe – fragmentos de diferentes narrativas que, pela sua natureza objectivamente espontânea, não

exigem acções precisas, programadas ou manipuladas. As coisas simplesmente acontecem. No caso do realizador de ficções, ainda que os acontecimentos inesperados e, por vezes, surpreendentes possam ser antecipados, a essência do conteúdo dos seus filmes não permite o abandono da manipulação e controlo dos factos. Os registos ficcionais, conhecendo e relacionando-se com o mundo real, utilizam a criatividade e a liberdade de criar para desenhar realidades fictícias, narrativas envoltas em histórias imaginárias que transpõem para o ecrã, envolvendo o espectador numa realidade diferente da que habitualmente conhece. Os mundos fictícios do realizador, muito embora tenham por base uma vertente imaginária, podem representar situações coincidentes com o quotidiano que vivemos a nossa realidade pessoal.

Quando a produção de um filme se dá por terminada, a sua exibição depende de uma categorização (documentário, ficção, ficção-científica, drama, thriller etc.) que propõe um esclarecimento prévio do tipo de filme e que simultaneamente conduz a uma associação quase imediata a determinados paradigmas. A expectativa do observador varia consoante o ponto de vista que se coloca, relativamente às posturas teórico-práticas opostas que o documentário e a ficção assumem e à própria pressão que os sistemas de divulgação e exibição de filmes implementam.

Do documentário, pela relação directa que estabelece com a realidade e pela responsabilidade que assume no tratamento da mesma, o observador tende a esperar um objecto cinematográfico que corresponda ao compromisso estabelecido. Uma espécie de resposta concreta às questões que o próprio filme levanta, tão próxima quanto possível dos conteúdos mais íntimos da realidade. Da ficção, pelo factor surpresa que antecipadamente impõe e pelo tratamento dos conteúdos que privilegia, o observador não exigirá a mesma correspondência com a verdade. Os paralelos entre a realidade por ele conhecida e dominada e a representada, só surgirão no momento da exibição do filme. A gestão e relação de expectativas, não implica a inexistência do factor surpresa no documentário ou a falta de exigência relativamente à ficção. Inevitavelmente, perante os mesmos conteúdos, diversos são os modos de olhar e de os representar. No contacto com o filme, os modos de interpretar o argumento serão igualmente diferentes, mas a exigência da sua credibilidade, dificilmente será descorada.

Quando analisadas de forma comparativa e distanciada, as fases de produção de cada



género assumem preponderâncias diferenciadas. Ao contrário do registo documental que se debruça maioritariamente na fase de produção propriamente dita e na pós-produção ou montagem, o registo ficcional conta com a importância adicional da pré-produção.

O documentário tende a partir para o terreno sem o conhecer na totalidade. Normalmente a exploração e idealização do argumento acontecem de forma simultânea ao percurso pelos espaços contemplados pela investigação, já em modo de filmagem. Mesmo que partindo para os contextos com uma ideia prévia dos objectivos pretendidos, a composição e concretização da narrativa depende das reacções espontâneas dos intervenientes, dispensando as outras manipuladas. As acções dos personagens, ainda que estimuladas pelo realizador, devem corresponder a resultados naturais de uma filmagem sem limitações ou respostas pré-definidas. O realizador não está preocupado com o número de takes realizados ou com a sua eficácia, mas sim com a recolha máxima de informação. Activar o modo de filmagem da câmara corresponde a um acto livre, sem receios do que possa acontecer e sem regras limitativas. A estrutura guia do filme documental tanto pode ser concebida antecipadamente pelo realizador, como pode surgir somente no decurso das filmagens ou mesmo na fase final de análise, corte e montagem do material recolhido.

No documentário, tal como na ficção, permanece sempre a sensação de que perante as imagens recolhidas ao longo das filmagens vários argumentos podem ser idealizados e construídos, constituindo distintos pontos de vista sobre um mesmo assunto. Embora a ficção tenha a liberdade de contar várias histórias com um mesmo material e não implique o seguimento de uma ordem cronológica que o documentário habitualmente exige, a antecipação dos vários momentos da realização de cada filme é indispensável ao seu sucesso. A transição das câmaras para o lugar das filmagens implica a projecção prévia de uma narrativa cujos conteúdos se encontram pormenorizadamente estudados, pensados e ensaiados. Os espaços, os contextos, os personagens, as roupas, os objectos, a hora do dia e as restantes condicionantes do filme, só existirão nas imagens quando meticulosamente estudadas e fundamentadas pelas fases de pré-produção e *repérage*. Porque para a concretização dos objectivos definidos nos *scripts* são necessárias diferentes posturas, situações e reacções perante a câmara, os personagens são interpretados por actores profissionais que, sabendo previamente o que devem encarar, citam textos, constroem e dão vida a personagens que julgamos reais. A criatividade do realizador reside, entre outras coisas, na idealização

e estruturação da história da narrativa, na escolha dos cenários reais ou construídos, na caracterização dos personagens, na manipulação da câmara e imagens registadas e no jogo de luzes artificiais e naturais. Ainda que os imprevistos possam intervir nos resultados das filmagens, é a antecipação máxima dos erros que permite o sucesso da obra. Normalmente, o realizador de ficção só começa a filmar depois de justificar e construir uma narrativa completa em todos os seus domínios. O documentarista arrisca-se nos vários argumentos envolventes à temática que pretende abordar até encontrar uma resposta para as suas dúvidas, passível de ser argumentada perante o espectador.

No domínio mais técnico do cinema, o documentário tende a ser considerado uma soma de documentos disponíveis em diversos suportes, sem uma estrutura narrativa concreta. Todavia, como afirma Bill Nichols, *'Os documentários são ficções com narrativas, personagens, situações e eventos como quaisquer outras. Eles têm necessidades introdutórias, desafios ou dilemas; constroem tensões intensas e conflitos dramaticamente crescentes e terminam com resolução e fechamento.'*<sup>65</sup> Ainda que os registos documentais não exijam a produção de um guião, a sua existência é absolutamente necessária no momento da montagem.

O guião, pela exposição de um ponto de vista específico do realizador, pelo lugar cronológico que ocupa no processo de produção e pela importância que tem na construção e na montagem do filme, é definido por Bill Nichols como um argumento. Após a definição de uma temática de estudo e durante o processo de criação e de consolidação de um documentário, as funções do realizador passam, maioritariamente, pela contínua justificação e argumentação de uma ideia, vontade ou crença extraída duma pesquisa. O processo de montagem representa a fase de reunião e de fusão de um conjunto de solicitações visuais e sonoras, capazes de convencer o observador sobre a veracidade dos factos que desejamos encontrar, mesmo antes de lhe assistir. Esta caracterização e dissociação proposta por Nichols, surge numa tentativa de enfatização do papel crítico e interventivo do documentarista. Este, colocando-se numa postura neutra relativamente à forma de agir e reagir dos personagens, cruza fragmentos de histórias de forma a constituir um argumento.

Segundo a teoria do autor, defendida no livro *Representing Reality*<sup>66</sup>, os objectivos do

---

65. NICHOLS, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, p.107

66. *Ibidem*, pp.118-133

argumento documental distanciam-se da narrativa ficcional que tem por finalidade idealizar existências baseadas na realidade ou criar novos mundos, propondo novas noções de verdade, por vezes impossíveis no nosso quotidiano. O realizador idealiza narrativas que tenta dominar em todas as suas dimensões, de forma a dotá-las com discursos capazes de envolver o observador, de transportá-lo para novos mundos e de o fazer acreditar nas personagens, ambientes e situações exibidas no filme. A transgressão do nosso mundo para o palco da acção narrada pelas imagens, faz o espectador render-se às propostas do discurso fictício e à saída da sala de cinema, estabelecer paralelismos ou mesmo sobreposições entre a realidade narrada e a realidade vivenciada. Como explicita Bill Nichols, *‘Nós entramos num mundo de ficção através da narração, por onde se processa uma narrativa descoberta no tempo, permitindo-nos construir a história proposta. No documentário, nós entramos no mundo através da representação ou exposição, por onde o documentário encaminha algum aspecto do mundo, permitindo-nos reconstruir o argumento proposto.’*<sup>67</sup>

A dissociação dos termos narrativa e argumento concretiza, essencialmente, uma vontade de clarificação dos diferentes modos de organizar e conduzir os conteúdos do filme, o que não impossibilita o seu cruzamento. Na verdade, tanto o argumento de um documentário constitui uma narrativa, como a narrativa de uma ficção é, em si mesma, um argumento. O documentário, direccionado por um argumento inteligível sobre o mundo e facilmente identificável deve contemplar proposições como, *Isto é assim!, Não é?*, que justificam o argumento. A ficção, envolta nas histórias de um mundo imaginário, deve levar o observador a descobri-lo, construí-lo e aceitá-lo no tempo, sem a carência da interjeição no discurso, o que na sua essência é também uma forma de argumento.

Pela necessidade de diferenciação que a história do cinema foi imprimindo às suas produções, hoje conseguimos entender que os géneros documentário e ficção, não somente se distinguem no tipo de compromisso que assumem com a realidade e respectiva expectativa que geram no observador, mas também na estrutura das narrativas e argumentos que sustentam, responsabilidades e tensões éticas que enfrentam e liberdades que assumem.

---

67. *Ibidem*, p.112



### **C.1.1. Documentário**



54



56



57



55



58



59



60



61

Fig. 54. *Precise Poetry: Lina Bo Bardi's Architecture* (2014) Belinda Rukschcio

Fig. 55. *Bernardes* (2014) Gustavo Gama Rodrigues e Paulo de Barros

Fig. 56. *Arrivederci Macau* (2013) de Rosa Cabral

Fig. 57. *A Casa* (2012) Graça Castanheira

Fig. 58. *Reconversão* (2012) Thom Andersen

Fig. 59. *Sagrado* (2014) Nuno Grande

Fig. 60. *Ruínas* (2009) Manuel Mozos

Fig. 61. *Raúl Hestnes Ferreira* (2005) Manuel Graça Dias

Quando considerados filmes que na sua génese dão primazia à arquitectura enquanto disciplina, a predominância do género documental é clara. Embora o cinema documental tenha, desde sempre, utilizado a arquitectura como fundo dos seus filmes, a vontade de a reflectir como objecto e objectivos principais da narrativa teve maior evidência ao longo dos últimos 50 anos. O documentário, interessando-se por diversos temas e disciplinas, revelou um interesse maior pela sua exploração. Cruzando documentos, desenhos e imagens de arquivo e registos da actualidade e contemplando as questões técnicas, estéticas e artísticas que a arquitectura inclui, assumiu-se o principal meio de representação, exposição e documentação da disciplina. Entre projectos de séries incentivadas pela televisão pública e cineastas interessados pelo tema, a exploração e partilha da arquitectura através do cinema tornou-se notoriamente evidente. Embora por vezes, marcado pela complexidade do vocabulário e do argumento transmitidos, o documentário revelou-se de interesse maior para a história da arquitectura, para a comunidade de arquitectos, estudantes de arquitectura e público em geral.

As séries documentais *Ver Artes* (1992 – 1996) e *A Casa e a Cidade* (2012), promovidas pela RTP, a série *Architectures* (1995) do canal de televisão franco-alemão ARTE, ou os documentários de arquitectura do realizador Michael Blackwood, são casos práticos de um cinema que se tem dedicado à exploração documental da arquitectura. *Arrivederci Macau* (2013) de Rosa Cabral<sup>68</sup>, *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos, *House Tugendhat* (2013) de Dieter Reifarth, *Precise Poetry* (2014) de Belinda Ruchschclo ou *Bernardes* (2014) de Paulo Barros e Gustavo Gama, são exemplos de produções documentais exibidas recentemente, com abordagens a temas arquitectónicos, como a matéria, a obra e o criador. Actualmente, os apoios dos meios de comunicação, dos festivais de cinema e arquitectura e das Bienais e Trienais de Arquitectura, revelam-se importantes intermediários entre os cineastas, a arquitectura e a produção de filmes sobre a disciplina.

Sendo a televisão e os festivais de cinema e arquitectura, à parte o mais recente projecto de investigação *Ruptura Silenciosa*, os principais meios fomentadores da produção documental em Portugal, destacamos quatro casos de estudo exemplificativos de documentários, realizados por cineastas e arquitectos, cujo tema e objectivos principais das narrativas

---

68. Da autoria de Rosa Cabral, com Cláudia Oliveira, Manuel Vicente e Manuel Graça Dias.

passam pela arquitectura. Os primeiros exemplos, *Raúl Hestnes Ferreira* (1993) e *A Casa* (2012), evidenciando estruturas simples e possivelmente mais puras desta forma de registo, utilizam essencialmente a entrevista e a descrição em *voz-off*, como meios de credibilização do argumento e de aproximação à realidade. Os seguintes, *Sagrado* (2014) e *Reconversão* (2012) não evidenciando uma postura totalmente imparcial dos realizadores, poderão, sob um olhar subjectivo, tocar os limites da ficção. Ainda assim, a estrutura francamente documental que sublinham, determina as suas essências, assinalando a persistência do género cinematográfico, na representação da arquitectura. Como explica o arquitecto Nuno Grande, realizador de dois casos de estudo, *‘Não é por acaso que o documentarismo de arquitectura está em franca progressão. Como cada vez mais se viaja, a ideia de tornar um edifício apetecível através de um programa de televisão, de um documentário ou de uma edição de uma revista de lifestyle é um fenómeno em expansão, portanto, cada vez mais o documentarismo de arquitectura irá, quanto a mim, ganhar novos protagonismos (...) porque a arquitectura é algo que as outras áreas consideram fundamental para compreender as cidades, as culturas, o comportamento das pessoas no espaço.’*<sup>69</sup>

---

69. GRANDE, Nuno, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [17.04.2015] ver entrevista na integra, pp.119-130



***Raúl Hestnes Ferreira***



*'Vamos filmar aquele Corredor,' ou 'Quero que se veja aquilo, que é muito bonito!,' 'Olha a forma como o sol está a bater ali, agora! Temos que ir já filmar; tem que ser agora que daqui a pouco o sol vai rodar. Vamos lá!'*<sup>70</sup>

Manuel Graça Dias

70. DIAS, Manuel Graça, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [17.04.2015] ver entrevista na íntegra, pp.251-263

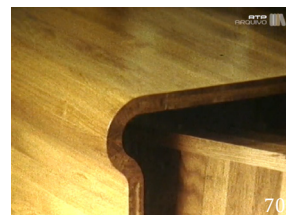
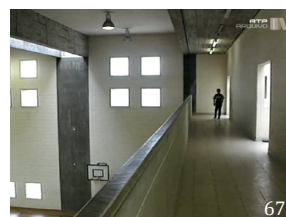


Fig. 62. Lisboa

Fig. 63. Casa Cultura da Juventude, Beja (1976) Raúl Hestnes Ferreira

Fig. 64 | 65. Caixa Geral Depósitos, Avis (1985) *idem*

Fig. 66. Escola Secundária de Benfica, hoje Escola Secundária José Gomes Ferreira, Benfica (1978) *idem*

Fig. 67. Ginásio da Escola Secundária de Benfica, hoje Escola Secundária José Gomes Ferreira, Benfica (1978) *idem*

Fig. 68. Unidade Habitacional João Barbeiro, Beja (1977) *idem*

Fig. 69. Peça de Mobiliário - Mesa metálica com tampo de vidro

Fig. 70. Peça de Mobiliário - Mesa de Madeira

Fig. 71. Bairro da Cooperativa Lar para Todos, Beja (1980) *idem*

### **Raúl Hestnes Ferreira (1993) Hedgar Feldman e Manuel Graça Dias**

A postura de Manuel Graça Dias evidencia um aprendizado que valoriza o cruzamento da arquitectura com outras disciplinas. A disciplina de TGOE que dirige na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto realça a importância do cinema como fonte de conhecimento, capaz de estimular a reflexão e de alertar para os meios menos triviais da representação da arquitectura. Os projectos cinematográficos de documentário e ficção, exteriores à faculdade e ao gabinete de arquitectura que dirige, são exemplos práticos de uma das diferentes formas de olhar, reflectir e representar a arquitectura.

Entre 1992 e 1996, por convite do canal público português RTP, Graça Dias realizou quatro séries de documentários sobre arquitectura, inseridos no projecto cinematográfico *Ver Artes*, que alternavam o tema da Arquitectura com o das Artes Plásticas (assinado por Alexandre Melo). A primeira série de documentários, composta por biografias de arquitectos, deu lugar a uma segunda de monografias de obras que, por sua vez, foi sucedida por uma série com monografias e temas genéricos, culminando numa última com uma componente urbanística.

O documentário *Raúl Hestnes Ferreira (1993)* é um dos vários exemplos produzidos pelo arquitecto, ao longo do programa *Ver Artes*, em colaboração com o realizador Edgar Feldman. Referente à primeira série de documentários que desenvolveu, o documentário dá a conhecer a vida e a obra do arquitecto Raul Hestnes Ferreira, através de um discurso apoiado por imagens exemplificativas do argumento transmitido. Como clarifica o autor da curta-metragem, *'Era um diálogo entre mim e um arquitecto, do qual eu escolhia previamente um conjunto das obras que me pareciam mais relevantes; em seguida, montávamos a conversa com imagens que recolhíamos dessas obras, de modo a que o público, durante meia hora, pudesse compreender, minimamente, o que era a arquitectura e quais as razões que teriam levado o arquitecto a fazer determinadas escolhas. O esquema era muito simplório, apoiado numa entrevista que eu orientava, baseado nas obras que já tínhamos filmado ou que iríamos, depois, filmar. (...) Por vezes, recorriamos, também, a fotografias. (...)'*<sup>71</sup>

Como é habitual nos registos documentais mais puros, o autor utiliza os métodos

---

71. DIAS, Manuel Graça, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [17.04.2015] ver entrevista na íntegra, pp.251-263

de representação característicos à reportagem, como sejam a entrevista e o discurso em *voz-off*, para se aproximar dos objectos de estudo pretendidos. A narrativa inicia com uma breve apresentação em *voz-off* do arquitecto, da sua formação, prática profissional e dos prémios de arquitectura que recebeu. À medida que o conteúdo do discurso do autor evolui para descrições e caracterizações mais pormenorizadas, a imagem, que até então se situava no exterior de uma rua de Lisboa, vai-se interiorizando ao espaço do escritório do arquitecto em questão, transmitindo uma noção geral do seu contexto de trabalho e de alguns dos elementos intervenientes no seu quotidiano.

No curto espaço de tempo de apresentação e descrição do tema e conteúdos do filme, a câmara transita entre um registo dinâmico em movimento e um mais tranquilo e concreto de planos fixos. O primeiro procura, através do movimento da câmara e de um olhar em linhas rectas verticais e horizontais, imagens capazes de clarificar o discurso. O segundo faz paragens e sucessivas aproximações (*zoom in*) e afastamentos (*zoom out*) aos objectos e elementos de projecto. Após a aproximação geral aos conteúdos, a imagem é centrada nos dois arquitectos, entrevistador e entrevistado, respectivamente legendados na imagem. Iniciando-se uma entrevista debruçada num número restrito de obras antecipadamente seleccionadas, evidencia-se uma reflexão capaz de acentuar as intensões arquitectónicas de Hestnes Ferreira e os resultados da materialização das suas obras. A arquitectura é explorada como um elemento ordenador do território, um receptor da cidade e um gerador de espaços de qualidade comuns. A tradição é afirmada como uma condicionante do projecto capaz de se fazer evoluir nos contextos mais contemporâneos da actualidade. A recuperação de materiais como o tijolo e o seu uso com formas e acabamentos distintos, são exemplos de opções projectuais que remetem o observador e o utilizador para a pureza da tradição e genialidade da inovação.

Já no final da curta-metragem, colocando a arquitectura num campo ampliado, Graça Dias solicita a selecção, por parte do arquitecto entrevistado, de uma ou duas peças de *design* que, desenhadas especialmente para uma determinada obra explorada na entrevista, destacam a importância dos objectos na organização dos espaços. Dando a conhecer um lado menos evidente, mas também presente no processo de projecto de qualquer obra, Raúl Hestnes Ferreira clarifica o sentido da sua escolha explicando, '*Resolvi mostrar-te uma mesa metálica e uma secretária feita em madeira. Duas coisas completamente diferentes e que estão*

*no mesmo espaço. (...) A mesa está numa espécie de espaço de estar, que tem um bar. (...), a mesa de madeira está na recepção. (...) Sendo a recepção o espaço de entrada, senti necessidade de que se sentisse logo o nosso desenho para esse espaço, porque é um espaço que eu gosto muito (...) há todo um sentido espacial que vai ser reforçado pela própria mesa.*<sup>72</sup>

As obras abordadas: concretizam um ponto de vista pré-estabelecido do realizador, transmitindo uma imagem específica de cada arquitecto abordado. O documentário evidencia um processo de síntese objectivo, tanto no discurso como nas imagens que apresenta. O arquitecto autor do filme, conhecendo o conjunto de obras arquitectónicas que pretende representar e recolhendo antecipadamente imagens das mesmas, conduz os acontecimentos de forma controlada. Desta forma, otimiza o tempo de produção dos curtos filmes e cumpre com os seus objectivos de abordagem e comunicação de noções gerais sobre cada arquitecto e respectivos projectos arquitectónicos. Como afirma, *‘Essas séries eram filmadas em dois dias, montadas em dois dias e o som ajustado numa manhã, não tínhamos tempo nem dinheiro para mais nada.*<sup>73</sup>

---

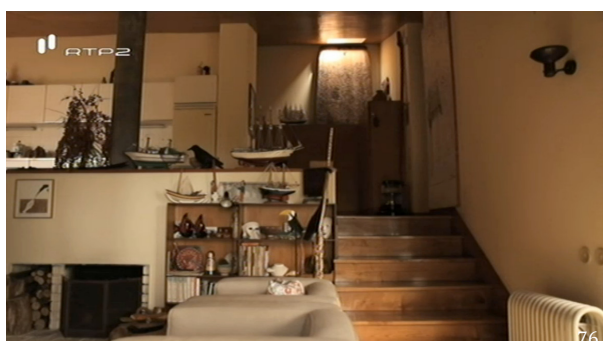
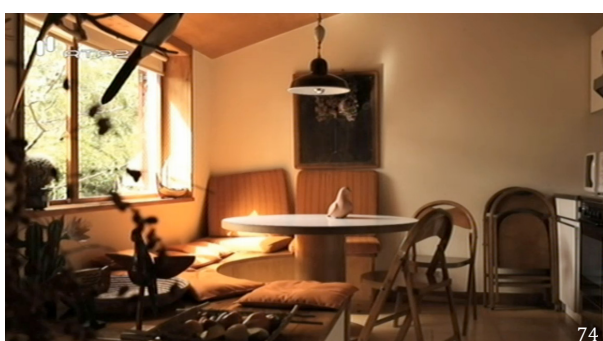
72. Raúl Hestnes Ferreira aos 23'. in FELDMAN, Edgar e DIAS, Manuel Graça (1993) *Raúl Hestnes Ferreira*. [série TV. *Ver Artes*] Portugal: RTP

73. DIAS, Manuel Graça, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [17.04.2015] ver entrevista na íntegra, pp. 251-263



***A Casa***





*'A Casa' (...) é claramente uma visão documental da casa e do seu autor.'*<sup>74</sup>

Nuno Grande

74. GRANDE, Nuno, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [17.04.2015] ver entrevista na integra, pp.119-130



Fig. 72 | 74-78. Vill'Alcina, Caminha (1971 - 1973) Sérgio Fernandez

Fig. 73. Sérgio Fernandez

Fig. 79. Ricardo Bak Gordon



### ***A Casa* (2012) Graça Castanheira**

Nuno Grande, arquitecto de profissão, tem dedicado o seu gosto pela arquitectura ao projecto e construção, ao ensino, à representação da disciplina a partir do cinema, etc. Como afirma, ‘(...) *Nunca estamos focados numa única coisa, vamos vivendo o nosso quotidiano e o nosso espaço urbano, olhando e vivendo em várias direcções.*’<sup>75</sup> Os arquitectos, enquanto amantes de arte e criadores, desfrutam de um olhar panóptico sobre a cidade e o mundo, que lhes permite manifestar-se com diversos meios e em distintas direcções, porque ‘(...) *supostamente, são multidisciplinares. Utilizam muitas disciplinas na sua própria e têm alguma capacidade de lidar com realidades diferentes, e bem.*’<sup>76</sup> Enquanto modo de registo imagético da realidade o cinema pode representar, para os arquitectos e comunidade em geral, uma forma de documentar, comunicar e aprender arquitectura.

Considerando o cinema uma oportunidade de aproximação a espaços e contextos desconhecidos, o arquitecto Nuno Grande privilegia o documentário como suporte dos seus filmes. Argumentos que crê capazes de seduzir o observador e de manipular a sua vontade de conhecer pessoalmente as realidades arquitectónicas representadas na tela.

Após a encomenda de *Arquitecturas de Peso* (2007) a Edgar Pêra – uma curta-metragem para a Trienal de Arquitectura, Nuno Grande participou com Ricardo Carvalho na produção de uma série de seis episódios documentais da autoria de Graça Castanheira e Olga Ramos. Muito embora não sendo o realizador de *A Casa e a Cidade* (2011), a sua participação como director científico decerto determinou a abordagem dos conteúdos, repercutindo-se nos resultados apresentados. Possivelmente, à semelhança do que Manuel Graça Dias descreve relativamente à realização da série *Ver Artes*, a capacidade que o arquitecto tem de analisar, seleccionar e propor determinados pontos de vista e momentos arquitectónicos, quando conjugada com a capacidade técnica e artística do realizador, permite a obtenção de resultados mais surpreendentes.

O primeiro episódio *A Casa*, de acordo com os restantes filmes da série produzida pela RTP, responde às linhas mais simples do registo documental. Inicialmente, serve-se do discurso de um arquitecto convidado (Ricardo Bak Gordon) e das imagens dos exemplos prá-

---

75. GRANDE, Nuno, entrevista orientada por Sandra Rafaela Pinto a 17.04.2015. ver entrevista na íntegra, p.119 - 130

76. URBANO, Luís Urbano, entrevista orientada por Sandra Rafaela Pinto a 27.03.2015. ver entrevista na íntegra, p.221-242

ticos referidos pelo mesmo. Como meio de aproximação aos conceitos enunciados, visita uma das casas referidas com o autor do projecto de arquitectura, entrevistando-o e recolhendo imagens da obra. Nos minutos iniciais, Ricardo Bak Gordon<sup>77</sup> responde aos objectivos argumentativos do documentário, clarificando segundo o seu entendimento, o significado do conceito 'casa'. A casa que, por representar uma necessidade constante da vida, justifica intermináveis reflexões teórico-práticas sobre a sua natureza e respectiva evolução no dia-a-dia das pessoas e nas criações arquitectónicas. Como refere Bak Gordon, *'A nossa vida nas nossas casas é a mesma ou é muito próxima ao longo da história do Homem. Há uma série de temas que nós perseguimos porque são o nosso quotidiano – o dormir, o comer, o socializar, (...)'*<sup>78</sup>

Após a referência a algumas das casas que têm marcado a história da arquitectura e a actualidade, como a *Casa Barragán* (1947-1948) de Luis Barragán, a *Casa Malaparte* (1938-1942) de Adalberto Libera, a *Casa Mendes da Rocha* (1964-1967) de Paulo Mendes da Rocha, a *Casa Beires* (1973-1976) de Álvaro Siza ou a *Casa no Gerês* (2003-2006) dos Correia e Ragazzi arquitectos, o episódio faz uma aproximação à *Vill'Alcina* (1971-1973) de Sérgio Fernandez. Estendendo a exploração até ao final da narrativa, o documentário ilustra o discurso do arquitecto autor do projecto com imagens pormenorizadas da obra.

Sérgio Fernandez surge, após uma série de planos estáticos iniciais, a regar a vegetação agreste exterior à casa de férias. Já no seu interior, numa entrevista orientada por Ricardo Carvalho, o arquitecto explica o contexto do projecto e os pormenores da sua construção. Edificada com poucos recursos, a casa influencia as vivências temporárias mais livres e libertas das condicionantes da cidade. A falta de isolamento condiciona o conforto dos espaços, proporcionando memórias que o arquitecto ainda hoje recorda. As imagens em movimento e pontualmente estáticas que acompanham o discurso percorrem a sala de estar em contacto com a cozinha, o corredor das alcovas de dormir e a paisagem exterior – principal objecto condicionante do projecto arquitectónico. Sérgio Fernandez surge então sentado numa poltrona no espaço de estar inferior da casa, dando, com o seu silêncio e tranquilidade apoiados por uma música clássica de fundo, fim à narrativa.

---

77. Arquitecto português que iniciou a sua formação de arquitecto na Escola de Belas Artes do Porto e concluiu a mesma na escola de Lisboa. Como explica em *A Casa e a Cidade : A Casa* (2011), esse facto ofereceu-lhe a possibilidade de visitar a Casa em Caminha (1970 – 73) do arquitecto Sérgio Fernandez.

78. Ricardo Bak Gordon aos 01'. in CASTANHEIRA, Graça (2012) *A Casa*. 1º Ep. [série TV, A Casa e a Cidade] Portugal: RTP

***Sagrado***



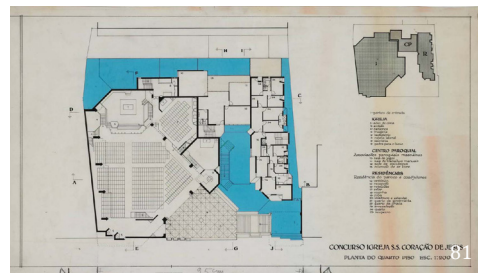
80



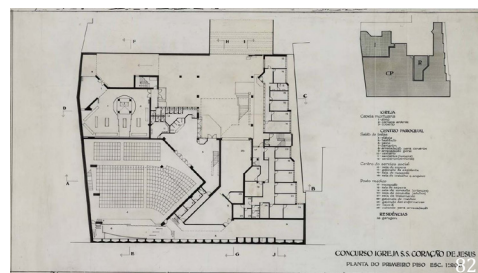
83



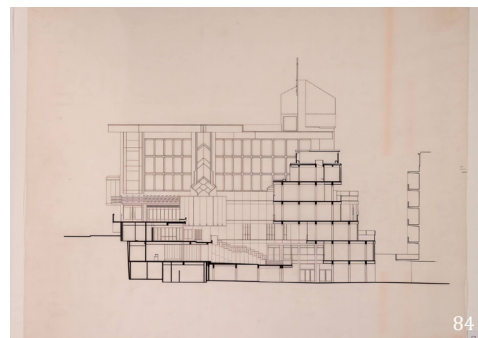
85



81



82



84

Fig. 80 | 83 | 85-89. *Igreja do Sagrado Coração de Jesus*, Lisboa (1962-1976) Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas

Fig. 81. Planta do Quarto Piso de *idem*

Fig. 82. Planta do Primeiro Piso de *idem*

Fig. 84. Corte Paralelo à Rua Camilo Castelo Branco, Lisboa de *idem*



86



87



88



89



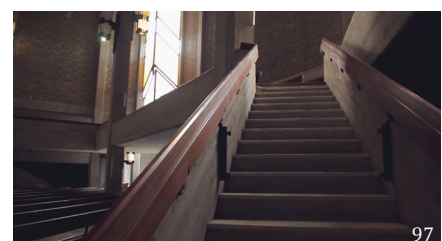
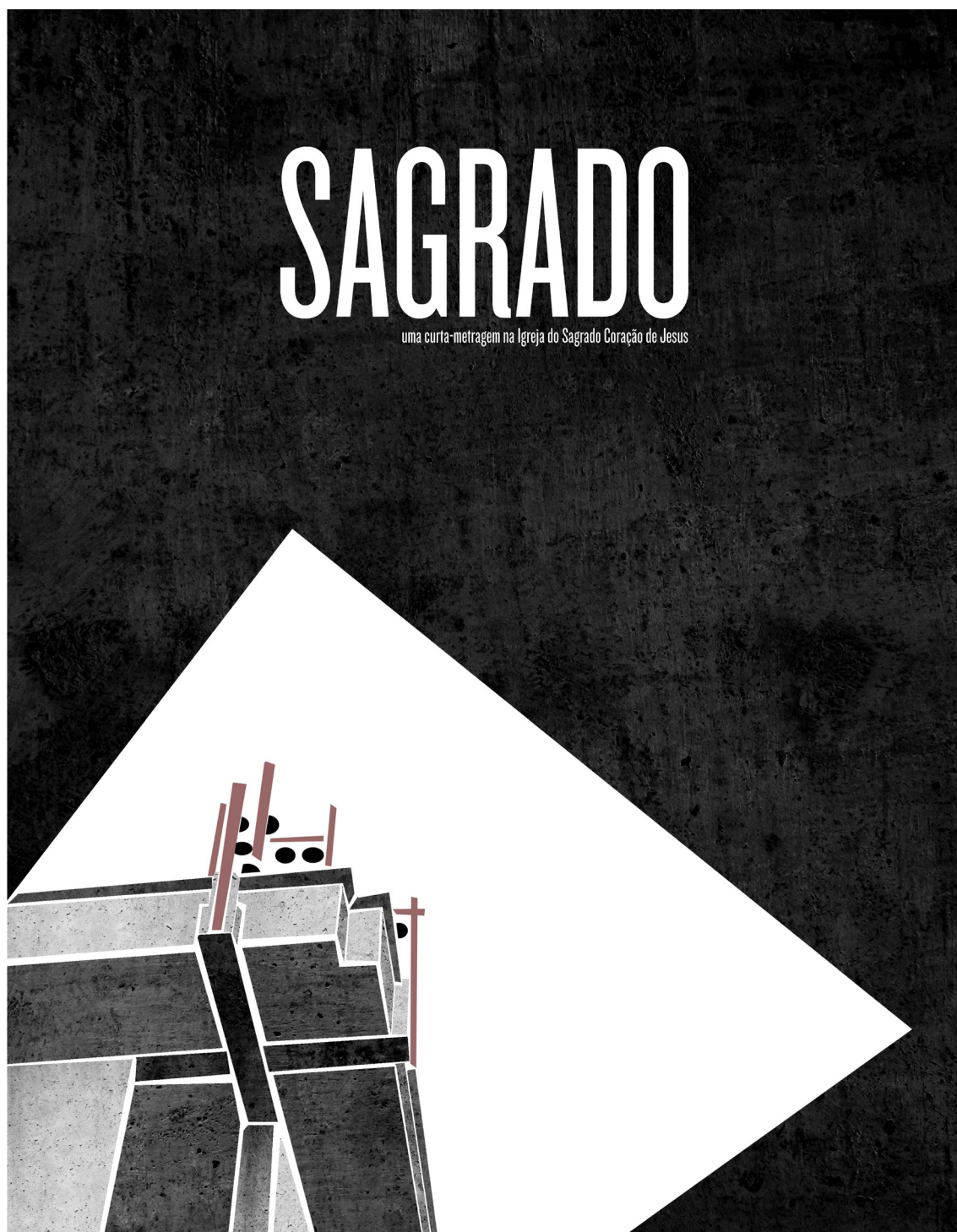


Fig. 90-99. *Sagrado* (2014) Nuno Grande



RUPTURA SILENCIOSA apresenta SAGRADO com NUNO TEODÔNIO PEREIRA, NUNO PORTAS e NUNO GRANDE realização NUNO GRANDE direção de produção LUIS URBANO produtores JOÃO NUNO SOARES câmara BRUNO NACARATO edição BRUNO NACARATO montagem BRUNO NACARATO, NUNO GRANDE com LUIS URBANO pós-produção ÁUDIO ARMANDO RAMOS  
pós-produção vídeo JOANA DELUSADO música original JOSÉ VALENTE um filme realizado no âmbito do projecto de investigação RUPTURA SILENCIOSA. INTERSECÇÕES ENTRE ARQUITECTURA E CINEMA. PORTUGAL 1999-74 com o apoio da FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA,  
COMPETE - PROGRAMA OPERACIONAL FACTORES DE COMPETITIVIDADE, QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL, UNIÃO EUROPEIA - FUNDO EUROPEU DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL, 1 2013



mais informações em [www.rupturasilenciosa.com](http://www.rupturasilenciosa.com)

Fig. 100. Cartaz de *Sagrado* (2014) Nuno Grande



Em 2014, no âmbito do projecto *Ruptura Silenciosa*, Nuno Grande realizou *Sagrado*, um documentário sobre a *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* em Lisboa. Pelo carácter documental da curta-metragem, oposto ao tendencialmente ficcional dos restantes filmes produzidos e apresentados pelo projecto *Ruptura Silenciosa*, a sua análise torna-se pertinente.

Inicialmente, a narrativa idealizada pretendia seguir o caminho dos filmes anteriores do projecto. Partia de uma história de ficção sobre os vários momentos marcantes da vida em comunhão com a igreja para mostrar as suas várias funções e formas de utilização – o baptismo, a catequese, o casamento e a morte. As exigências técnicas, necessárias à sua concretização, acabaram por afastar o arquitecto dessa ideia, levando-o à estruturação de um novo argumento documental, que usufruísse da possibilidade de juntar os dois arquitectos autores do projecto numa conversa *in-loco*. Além de um documento arquitectónico sobre a igreja, o documentário representa um tributo simultâneo aos criadores, que se mostraram entusiasmados com a proposta, e à obra artística criada.

### ***Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962 – 1976) Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas***

Em 1947 Nuno Teotónio Pereira expôs o seu descontentamento relativamente ao estado da arquitectura portuguesa que, segundo ele, sofria de uma falta de actualização que a impedia de se relacionar com algumas das suas condicionantes mais próximas – as pessoas, os lugares e o tempo. Era necessário reformular as preocupações dos poderes públicos e dos próprios arquitectos para que o principal objectivo correspondessem à procura de uma arquitectura que desse primazia à função e à construção, mas que principalmente, revelasse autenticidade.<sup>79</sup>

*‘(...) a igreja é o local de reunião dos cristãos e da prática do culto divino.’<sup>80</sup>*

---

79. Da selecção de textos do arquitecto Nuno Teotónio Pereira, compilados em PEREIRA, Nuno Teotónio (ed.) (1996) *Escritos (1947-1996)*. 1ªEd. Porto: FAUP Publicações, constam reflexões sobre o estado da arquitectura Portuguesa, com ênfase na arquitectura religiosa que evidenciando algumas alterações formais e materiais nos restantes países da Europa, permanecia estagnada nos modos de pensar e construir portugueses. Para o autor, revelava-se urgente questionar esse facto e descreve-lo, de forma a propor a sua reflexão; facto que não só expressou por escrito, mas de forma prática, nos edifícios que veio a projectar nos anos seguintes da sua carreira, em cooperação com o arquitecto Nuno Portas.

80. PEREIRA, Nuno Teotónio (ed.) (1996) *Escritos (1947-1996)*. 1ªEd. Porto: FAUP Publicações, p.10

Segundo Nuno Teotónio Pereira, a igreja deveria ser um lugar de culto onde os cristãos pudessem sentir a coexistência da verdade, da harmonia e da dignidade. Para que isso fosse possível, o espaço sagrado teria que deixar de seguir as regras fechadas da construção sob um modelo rectangular e longitudinal e adaptar-se às formas e materialidades que, considerando a inovação técnica, permitiriam melhores condições sonoras e de visibilidade. O uso de novos materiais como o betão não devia ser negado, sendo permitida a proposta de novas possibilidades e qualidades espaciais de texturas, temperatura e luz, entre outras. Numa tentativa de acompanhamento do que já estava a ser repensado e apresentado no resto da Europa, a arquitectura religiosa portuguesa exigia uma reforma no sentido do progresso e da resposta às necessidades dos fiéis e não fiéis que pretendessem frequentar, visitar ou conhecer o espaço de culto das igrejas. ‘(...) *Da conjugação racional e lógica destes dados materiais, sublimados pelo espírito criador, sairá então o estilo original, enraizado na Terra, ligado ao Povo e compassado à Época.*’<sup>81</sup>

A *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* é, como afirma Ana Tostões, ‘(...) *um projecto manifesto contra as igrejas historicistas que tinham sido erguidas ao longo da década de 50 em Lisboa*’<sup>82</sup>. Evidenciando uma vontade de nacionalizar as correntes internacionais a igreja convoca-nos, segundo Nuno Grande, para uma *Promenade Architecturale* em que as relações simultâneas com a arquitectura moderna de Le Corbusier, com o movimento organicista do pós-guerra italiano (*New Liberty*) e com a construção pré-fabricada do Neo-Brutalismo inglês são claras.

O projecto da autoria dos arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas surgiu em 1962, como uma proposta para um concurso público cujo desafio consistia no desenho de uma igreja para um lote implantado na malha urbana já consolidada de Lisboa. Recordando as referências das revistas de arquitectura da época e a obra de Louis Kahn, a única proposta em ‘U’, disposta segundo um eixo diagonal relativamente à entrada, cujo centro promovia um sentido cívico, venceu o concurso. Em 1975 a *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* ainda por terminar foi distinguida com o prémio Valmor de Arquitectura e mais tarde nomeada como monumento nacional. Curiosamente ambos os reconhecimentos foram coincidentes

---

81. PEREIRA, Nuno Teotónio (ed.) (1996) *Escritos (1947-1996)*. 1ªEd. Porto: FAUP Publicações, p.10

82. TOSTÕES, Ana (2013) *Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas 1922-1934. Arquitectos Portugueses* - 6. Vila do Conde: Verso da história



com os prémios atribuídos ao edifício da *Fundação Calouste Gulbenkian* dos arquitectos Ruy Athougua, Alberto Pessoa e Pedro Cid.

Integrada no '*Movimento de Renovação da Arte Religiosa*'<sup>83</sup>, a igreja representa uma atitude de revolução relativamente à arquitectura, respondendo às considerações apontadas por Nuno Teotónio Pereira nos seus textos e às outras que viriam a ser definidas no Consílio do Vaticano II. O espaço de culto desenhado e construído entre 1962 e 1976, cumprindo com os principais objectivos dos arquitectos, exhibe uma forma volumétrica autêntica com funções inovadoras e materiais com geometrias e cofragens diferenciadas. A volumetria não pretende responder às linhas definidas pelo funcionalismo radical, mas unir a função às emoções. Uma expressão e complexidade capazes de dialogar com as pessoas de forma a '*(...) saírem de si próprias, abarcarem horizontes mais amplos do que aqueles que compõe o seu quotidiano.*'<sup>84</sup>

Com capacidade para mil e duzentas pessoas, a igreja resolve os desníveis acentuados do terreno com uma disposição em níveis diferenciados e interligados, tanto no seu interior como no exterior. Através dos espaços semiprivados de adro e de plataformas possibilita uma relação directa com as diferentes frentes envolventes da cidade. Compreendendo no seu conjunto, áreas de culto, capelas mortuárias, auditório, secretaria, cafetaria e áreas para actividades socioculturais, propõe uma continuidade espacial que evidencia a fluidez interna dos ambientes, visualmente relacionados por um espaço litúrgico e fisicamente interligados por elementos de transição e acessos verticais como escadas e corredores de reflexão e de culto. Composta por uma única nave, exhibe dimensões imponentes que colmatam a escassez da largura do terreno e que, segundo José Vicente<sup>85</sup>, no conjunto das suas condicionantes materiais e formais, permitem uma reverberação prolongada dos sons. Facto que confere à igreja, características típicas dos auditórios de recitais e grandes concertos de orquestras numerosas.

Ao nível técnico, as peças de betão pré-fabricadas no espaço da obra arriscam novas técnicas construtivas e a placa isostática de betão que sustenta a igreja inova as práticas da época. Enquanto técnica de construção capaz de diminuir o número dos pilares estruturais

---

83. Nuno Portas aos 13'. in GRANDE, Nuno (2014) *Sagrado* [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

84. Nuno Teotónio Pereira aos 23'. in *ibidem*

85. Compositor clássico da trilha sonora de *Sagrado*, 2014. Mestre de viola de arco.

do edifício, a placa evidencia as potencialidades estéticas do material na composição dos grandes planos, como é exemplo o padrão triangular do tecto com vigas de betão à vista.

O emprego simultâneo de diferentes materiais, como o betão, o metal, a pedra, a madeira e o azulejo, revela uma postura arrojada dos arquitectos, que culmina num espaço com características etéreas. A forma arrojada de ‘fazer’ estende-se aos detalhes arquitectónicos e ao mobiliário, que alguns dos colaboradores dos arquitectos principais do projecto se dedicaram a estudar e desenhar. Exemplos são os pormenores da entrada, as formas do controle natural e artificial da luz, as guardas-corpo, os remates, os candeeiros, as cadeiras e os bancos de madeira, ainda hoje existentes na igreja. *‘(...) esta igreja é sóbria, apesar de ter uma grande variedade de materiais e de lugares (...)’*<sup>86</sup>

Na *Igreja do Sagrado Coração de Jesus*, a experiência do lugar não passa simplesmente por um olhar disperso no horizonte do chão e das paredes dos percursos e dos espaços de paragem, de estar e de culto. Pelo contrário, exige um olhar atento e contínuo sob os espaços, que possibilite o entendimento do seu todo e a observação das múltiplas relações entre os elementos, incluindo o que para cima de nós existe, como sejam o tecto, no interior, e o céu, no exterior. *‘(...) aquele espaço é infinitamente maior do que nós.’*<sup>87</sup> e por isso, *Sagrado*.

### ***Sagrado* (2014) Nuno Grande**

*Sagrado*, apoiando-se num registo objectivo e factual, evidencia uma narrativa coesa que transmite uma noção clara da história e vivências presentes dos espaços representados e que, através dos sentidos do olhar, som e tacto, envolve o observador nos ambientes reais que representa. Entre os objectivos da montagem residem intenções claras de introdução às várias condicionantes do processo de projecto, de construção e de utilização da igreja, capaz de remeter para os conceitos arquitectónicos debatidos por arquitectos e entidades ligadas à arquitectura da época.

O discurso, sustentado maioritariamente por uma entrevista gravada *in-loco*, aquando a rotação do filme, é essencialmente arquitectónico. Nuno Grande, o orientador da entrevista, direcciona as considerações dos autores do projecto para diferentes tempos. Solicita

---

86. Nuno Portas aos 19'. in GRANDE, Nuno (2014) *Sagrado* [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

87. GRANDE, Nuno, entrevista orientada por Sandra Rafaela Pinto a 17.04.2015. ver entrevista na íntegra, p.119-130

memórias do contexto dos anos 60 e 70 e fá-las cruzar com as considerações mais recentes sobre o significado da igreja para a arquitectura nacional e internacional, para a arquitectura religiosa, para os arquitectos, para os cristãos, para a cidade e para o próprio país.

*Sagrado*, como qualquer filme de documentário ou ficção, dá vida a uma narrativa passível de ser identificada e reflectida. Um argumento que, inevitavelmente, influencia e é influenciado pelos arquitectos intervenientes e que concretiza um olhar e proposição críticos do realizador, relativamente ao objecto representado.

Inicialmente, a introdução e aproximação ao edifício e aos arquitectos autores do projecto é feita a partir do discurso em *voz-off* do narrador/realizador, sustentado por documentos de arquivo, relativos ao processo de projecto. Plantas, cortes e alçados, desenhos e fotografias, são exemplos de elementos básicos, mas cruciais à argumentação da narrativa. A acção evolui no espaço da igreja e no tempo do filme e Nuno Grande não hesita em expressar a admiração que nutre por Nuno Portas, enaltecendo a sua participação na produção do filme, através do testemunho relativo ao projecto e à obra e da colaboração enquanto amante de cinema, na selecção dos planos da câmara e espaços da igreja a serem testados e filmados.

Ao contrário do que acontece em *Sizígia*<sup>88</sup>, em que a narrativa se inicia já dentro do espaço do edifício, *Sagrado* concretiza um percurso ortodoxo de entrada, de permanência e de saída dos espaços do edifício. Após a subida do escadório de recepção principal e exterior da igreja, o momento de transição para o interior do espaço de culto é marcado por uma paragem que enfatiza a importância do deslocamento dos arquitectos, do banco exterior da igreja para o centro de um dos bancos interiores da mesma. Esta posição pré-estabelecida no espaço clarifica as ideias expostas no discurso que se segue articulado com imagens em movimento pelo espaço.

No ambiente interior do edifício, a acção desencadeia um percurso deambulatório de observação e de exploração das diferentes direcções e relações espaciais da igreja, realçando a organicidade e a energia do movimento contínuo e interligado dos espaços e ambientes. O trajecto da câmara explora os sucessivos lances de escadas do espaço semiprivado exterior e privado interior, enfatizando a importância dos elementos funcionais como articuladores de diferentes cotas e geradores de continuidade espacial. O percurso inicialmente assinalado

---

88. *Infra*, pp. 196-205

pela exploração do piso térreo e das áreas do piso superior dispostas em 'U' relativamente ao altar, estende-se a um dos espaços litúrgicos laterais, alargando o horizonte do olhar ao nível do piso do altar principal. A exploração do conjunto dá a conhecer o piso inferior em cripta, sublinhando a união das pequenas capelas de devoção, até então frequentemente situadas nas áreas laterais da nave principal e, neste projecto, agrupadas num espaço e atmosfera únicos. Pelo discurso e imagens são igualmente notados, enunciados e representados, os pormenores do desenho das formas e dos materiais utilizados nos remates, objectos de mobiliário e de decoração que convivem nas várias dependências do edifício.

Em *Sagrado* o sentido arquitectónico dos espaços e das suas relações depende essencialmente do movimento da câmara, do discurso das imagens e dos restantes sons que acompanham a narrativa, sejam eles recolhidos *in-loco* ou introduzidos no processo de montagem. Após o movimento de entrada na igreja e a exploração dos seus ambientes, são as palavras dos arquitectos as principais responsáveis pela condução do olhar da câmara do interior das paredes de betão pré-fabricado para o exterior. O discurso enaltece a descida e subida das escadas, as paragens e as mudanças de direcção, acentuando a importância dos atravessamentos e ligações entre as várias cotas da cidade, propostos pelo projecto.

Para o observador que não conheça previamente a igreja, a estruturação imaginária das suas sequências espaciais faz-se evoluir no tempo das imagens. O discurso do realizador, as reflexões dos arquitectos entrevistados, as imagens em movimento e os planos fixos usados em simultâneo convertem-se em poderosos articuladores de linguagem, possibilitando a compreensão da igreja num todo. A percepção, por parte do observador, do que poderá significar a experiência arquitectónica, estética e funcional da igreja não depende exclusivamente da consciência do movimento isolado do corpo pelo espaço, mas simultaneamente dos momentos de comunhão, exponenciados pelas missas. À parte a intensidade poética do percurso pelos espaços e o olhar atento da *steadicam* sobre os materiais e pormenores edificados, a narrativa de *Sagrado* faz-se consolidar pelas imagens recolhidas durante algumas missas proferidas na igreja. Captando e revelando os modos de ocupação e de vivência dos ambientes por parte dos utilizadores, esse registo permite ao observador conceber uma ideia da dimensão e da existência da igreja enquanto edifício arquitectónico vivo.

A importância do som na condução e acentuação da narrativa repete-se em *Sagrado*, como em *Sizígia*<sup>89</sup>. Entre outras coisas, descreve os documentos de arquivo, complementa as imagens e expressa verbalmente a poética do olhar de Nuno Grande. A junção dos sons da passagem dos *slides* iniciais, com a *voz-off* do realizador, as entrevistas realizadas pelo autor em Maio de 2013, o silêncio e o tema clássico '*O Renascimento do Sagrado*', composto por José Valente para o filme no mesmo ano, gera um todo diversificado, com intensões narrativas lógicas e igualmente complexas. Ao contrário do que acontece em alguns filmes em que a banda sonora pré-existente é adaptada ao conteúdo da narrativa no momento de corte e montagem, em *Sagrado* a composição foi concebida após a rodagem do filme, adaptando-se directa e exclusivamente aos seus intuitos e constituindo, por isso, parte integrante e inseparável das imagens em movimento. Pela inspiração que os textos do arquitecto Nuno Teotónio Pereira surtiram no compositor, o primeiro andamento com o título *Coral do Teotónio* veio a mostrar-se uma homenagem a esse contributo, levando Nuno Grande a concluir, '*É muito estimulante esta ideia de se dedicar a música ao próprio arquitecto que fez o espaço.*'<sup>90</sup>

O argumento de *Sagrado*, idealizado e condicionado pelas intenções arquitectónicas e cinematográficas do realizador, constitui uma proposição sobre um dos importantes marcos religiosos da cidade de Lisboa. O recuo no tempo suportado pela abertura e disponibilidade do discurso dos arquitectos Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira enriquece as imagens recolhidas por uma câmara que se movimenta numa espécie de *travelling* contínuo pelo espaço. O conteúdo do discurso revela as intenções e aspirações dos profissionais, as opções projectuais da igreja, as dificuldades da sua construção e o êxito da sua materialização, concretizando o entendimento da vida do objecto no tempo, na história da cidade e da arquitectura.

Na curta-metragem, a arquitectura ocupa o espaço de personagem principal do filme. Embora as pessoas surjam nos espaços, atravessem as cenas ou façam parte delas, não representam figurinos contratados ou actores profissionais. A câmara é uma personagem exploradora do espaço, da matéria, e dos restantes conceitos arquitectónicos da igreja. Uma *voyeur* atenta que ilustra a matéria segundo as palavras dos arquitectos Nuno Grande, Nuno

---

89. *Infra*, pp. 196-205

90. GRANDE, Nuno, entrevista orientada por Sandra Rafaela Pinto a 17.04.2015. ver entrevista na íntegra, p.119-130

Portas e Nuno Teotónio Pereira.

Nuno Grande, por vontade, à-vontade ou coincidência, quando envolvido em representações cinematográficas da arquitectura repete uma tendência para o registo documental dos objectos. Quando questionado sobre *Sagrado* afirma que '(...) o interessante são precisamente os filmes que estão sempre no limiar daquilo que se propõem.'<sup>91</sup>, não tendo certeza da sua absoluta e constante postura. Na verdade Nuno Grande considera que em certos momentos da curta-metragem a realidade pode transgredir o circuito documental para tocar a utopia da divagação imaginária e, consequentemente, a ficção. Neste sentido, apesar de *A Casa*<sup>92</sup> ser um documentário de arquitectura com métodos e conteúdos directos e objectivos, o surgir do arquitecto Sérgio Fernandez a regar as plantas exteriores da casa, e o seu estado de plena tranquilidade a ler um livro no final da narrativa podem não resultar da ventura do encontro entre a câmara e o objecto, mas de uma prévia conversa e antecipação das cenas. Facto que, aos olhos do observador, pode aproximar o documento dos modos de acção da ficção.

Considerando a possibilidade levantada por Nuno Grande tem-se que, enquanto registo documental, *Sagrado* revela-se fiel aos métodos de produção do género, valorizando a captação de imagens de personagens reais *in-loco* e utilizando, entre outros suportes de montagem, a entrevista realizada no local, a fotografia e as imagens de arquivo. Pela forma como o realizador participa na acção, tanto com intervenções em *voz-off*, como fisicamente no centro da entrevista com os dois arquitectos, a curta-metragem tem um carácter simultaneamente expressivo e participativo. Pela conduta simples das imagens, do discurso e dos conteúdos, torna-se difícil relacionar o documentário com o cinema ficcional. A transposição dos limites entre o real e a ficção pode residir no entendimento subjectivo da narrativa, por parte do observador, já que esta nem sempre evidencia um olhar absolutamente neutro sobre o espaço, mas antes selectivo, estratégico, apaixonado e poético.

A observação célere das plantas da igreja, a confrontação inicial com os desenhos técnicos, esboços e desenhos de pormenor do edifício, expostas nas imagens iniciais do filme, poderão levar o observador a estabelecer relações espaciais que, não obrigatoriamente

---

91. *Ibidem*

92. *Supra*, pp.92-95

correspondem às seguidamente apresentadas pela narrativa, numa estrutura específica e previamente estabelecida pelo realizador. Os sucessivos *travellings* espaciais, pontos de vista determinados e transições musicais entre planos incitam igualmente a reflexão pessoal, deixando espaço para a imaginação. Do cruzamento das solicitações emocionais dos planos com as palavras descritivas e explicativas dos mesmos resultarão, inevitavelmente, atmosferas íntimas e únicas, que poderão não corresponder à realidade pura do edificado, mas a uma fusão entre as representações da película e o imaginário de cada observador.

No documentário, como na ficção, o resultado da manipulação e montagem das imagens e do som conta uma história sobre determinados aspectos de uma obra que o autor pretende evidenciar segundo as suas vontades, emoções e reacções. A estruturação de um argumento ou narrativa representa um acto inventivo de selecção e de cruzamento de conteúdos segundo uma ideia pessoal do realizador e, por isso, uma forma de ficcionar. A recepção dos resultados dessa acção depende da reflexão de cada observador, sustentada pelas memórias e emoções.

Em *Sagrado*, o realizador projecta e transmite a essência de uma lógica narrativa documental, pelo que, ainda que o observador valide uma proposição a partir da realidade representada e da sua própria imaginação, o objecto artístico permanece no lugar de documento do real. Mesmo não correspondendo à experiência pessoal da matéria construída, *Sagrado* representa-a numa aproximação realista e fiel aos seus conteúdos, constituindo em si mesmo um documentário puro sobre arquitectura. Os seus resultados cativam o observador e incitam a visita e experiência pessoal dos espaços representados. Segundo Nuno Grande, essa intenção corresponderá aos objectivos últimos de um filme que, naturalmente não substituindo a realidade, se apropria de pedaços dela para de certa forma a impulsionar.





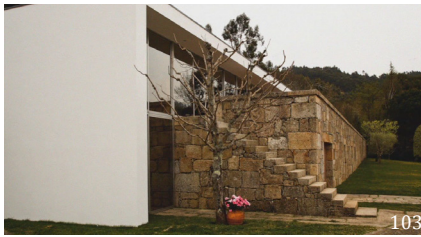
***Reconversão***



101



102



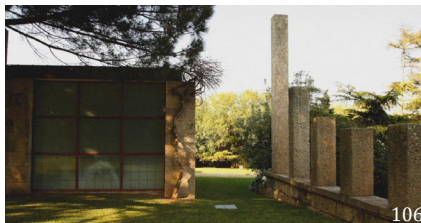
103



104



105



106



107



108



109

Fig. 101 | 102. *Casa Ruína no Gerês* (1980-1982)  
Eduardo Souto Moura

Fig. 103. *Casa Quinta da Batoca, Bom Jesus de Braga* (1989-1994) *idem*

Fig. 104. *Casa de Porto Manso, Baião* (1990-1993)

Fig. 105. *Mercado do Carandá* (1980-1984) *idem*

Fig. 106. *Casa em Nevogilde* (1983-1988) *idem*

Fig. 107. *Escola de Música do Carandá, Braga* (2008-2010) *idem*

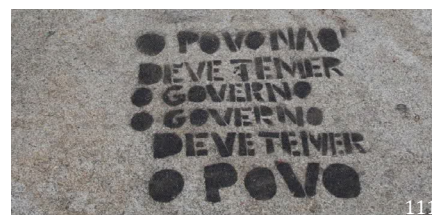
Fig. 108. *Bairro de São Victor, Porto* (1975) Álvaro Siza

Fig. 109. *Estádio de Braga* (2000-2004) *idem*





110



111



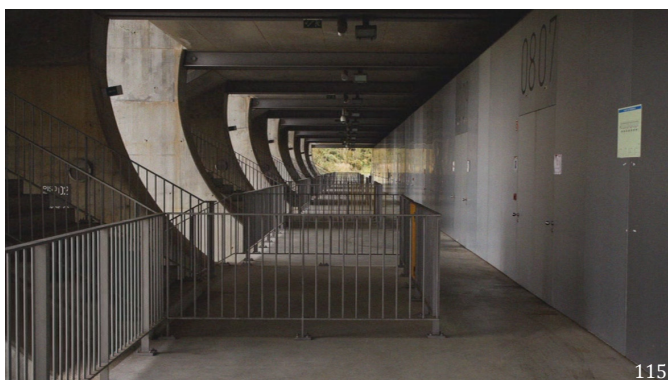
112



113



114



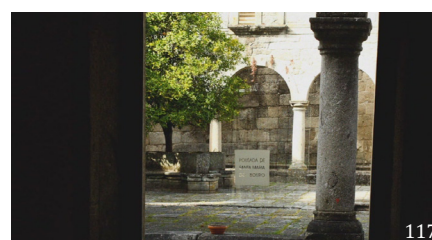
115



116



118



117

Fig. 110. Pedreira, Porto

Fig. 111. *Reconversão* (2012) Thom Andersen

Fig. 112. *Escola de Música do Carandá*, Braga (2008-2010) Eduardo Souto Moura

Fig. 113. *Casa de Porto Manso*, Baião (1990-1993) *idem*

Fig. 114|115. *Estádio de Braga* (2000-2004) *idem*

Fig. 116. *Casa em Nevogilde* (1983-1988) *idem*

Fig. 117. *Mosteiro de Santa Maria do Bouro* (1989-1997) *idem*

Fig. 118. Eduardo Souto Moura





Fig. 119. *Reconversão* (2012) Thom Andersen

Conceber uma possível interpretação da obra cinematográfica de Thom Andersen significa, antes de tudo, destacar a importância que a arquitectura, enquanto cidade com edifícios construídos, abandonados e vivenciados, assume nas suas criações. Sendo o registo documental o mais adoptado pelo realizador de origem norte-americana, destacam-se da sua autoria os filmes, *Los Angeles Plays Itself* (2003), *Get Out of The Car* (2010) e mais recentemente, uma narrativa sobre a obra do arquitecto Eduardo Souto de Moura, *Reconversão* (2012). Os filmes provenientes da observação das cidades e arquitectura e da análise crítica do que já existe, são conduzidos por um discurso argumentativo, crítico e de fácil entendimento. Um raciocínio acompanhado por imagens, com funções práticas de corroboração, interrogação ou oposição ao discurso.

As primeiras produções de carácter independente do autor resultam de um olhar crítico e evolutivo sobre a complexidade da cidade de Los Angeles, evidenciando uma consciência prática que se renova em cada filme. Se no primeiro filme os percursos de carro entusiasma o autor e constituem um factor preponderante na defesa da beleza da cidade, em *Get Out of The Car* é o percorrer lento e a pé da cidade que lhe permite observar evidências até então desconhecidas. Sob um novo olhar, extasia-o aquilo que ninguém vê ou quer ver, o visível do invisível. A exploração do desconhecido e sombrio e o encontro da periferia abandonada e degenerada, em detrimento do núcleo central, mediático e ilustre.

*Reconversão*, decorrendo de uma encomenda para o Festival de Curtas de Vila do Conde, cujo objectivo consistia na abordagem de um tema sobre a zona Norte do país, reflecte uma busca pela essência da obra de um arquitecto com um prémio Pritzker<sup>93</sup>. Um conjunto de edifícios construídos essencialmente na cidade do Porto e arredores, que incluem a matéria-prima da região – pedra granítica, aplicada com diferentes formas, texturas e cores, considerando permanentemente o factor ‘ruína’, que à arquitectura está inerente. Thom Andersen não se obriga a uma escolha entre o grande e pequeno, o velho e o novo, o abandonado e o vivenciado. Pelo contrário, encontra em cada obra um interesse único e individualizado pelo objecto em si mesmo, na relação com a cidade e pelos elementos isolados que compõem o seu conjunto.

---

93. O prémio Pritzker de arquitectura foi criado em 1979. A sua atribuição anual reconhece o arquitecto cuja obra evidencie qualidade e uma contribuição significativa para o mundo da arte e arquitectura.

A preponderância que a arquitectura adquire nos filmes de Thom Andersen, justifica as afirmações, *'Os filmes existem no espaço.'*<sup>94</sup>, *'Os filmes são sobre lugares, sobre histórias. Sem uma localização não estamos realmente a assistir a um filme.'*<sup>95</sup> O mais recente filme do autor, além de evidenciar a objectividade do seu olhar, transparece um cineasta curioso e fascinado pela arquitectura e pela forma como o cinema pode representá-la, estudando e interpretando a história a partir do presente.

### **Eduardo Souto de Moura**

A arquitectura, excluindo as construções de carácter efémero, pressupõe obras de natureza perene, capazes de subsistir na história independentemente da possível modificação dos seus usos e funções. Contudo, tendo em conta a velocidade da transformação das cidades, a ruína pode ser uma consequência da passagem do tempo pela obra. À representação de uma ideia de projecto e sua respectiva materialização está associado o factor tempo que, no caso da carência de manutenção, desgasta a matéria e gera ruínas, posteriormente negadas com relutância ou reinterpretadas e reintegradas com optimismo. Eduardo Souto de Moura afirma, *'Estou interessado em ruínas. São aquilo de que mais gosto na arquitectura, porque são o estado natural de uma obra, uma obra que chega ao fim. Não se pode alterar nada, uma ruína é aquilo que é.'*<sup>96</sup> Sendo a ruína uma condição preponderante ao acto de criação do arquitecto e o uso da pedra de granito uma consequência quase directa da construção na zona Norte do país - lugar da sua abundância natural e extracção permanente, a sua evidência na análise crítica dos dezoito edifícios seleccionados e representados por Thom Andersen revela-se intencional.

A reconversão de uma *Casa no Gerês* marca o início da carreira do arquitecto e possivelmente por essa mesma razão, assinala também o início do filme *Reconversão*. O celeiro recuperado entre 1980 e 1982, existia no meio da natureza e mantinha uma relação próxima com o rio e com a montanha que lhe dava acesso. Com apenas trinta metros quadrados de espaço útil, paredes estruturais de pedra e uma cobertura destruída, converteu-se num

---

94. Thom Andersen aos 02'. in ANDERSEN, Thom (2003) *Los Angeles Plays Itself* [filme] Los Angeles: Thom Andersen Productions

95. Thom Andersen aos 03'. in *ibidem*

96. Eduardo Souto de Moura aos 46'. in ANDERSEN, Thom (2012) *Reconversão* [filme] Portugal: Curtas Vila do Conde

espaço de habitar exteriormente discreto relativamente à rua e interiormente invadido pela natureza, através dos vãos de vidro com caixilhos finos de aço. Um espaço marcado pela simplicidade e limpeza da planta e alçados exteriores e pela ruína que permaneceu nas paredes de pedra preservadas. A passagem do tempo reconverteu esta obra de pequenas dimensões numa ruína, mas a influência que teve no processo de pesquisa e de definição de algumas das principais ordens de pensamento arquitectónico que acompanharam o autor nas obras que lhe seguiram, tornam preponderante a sua abordagem.

Enquanto profissional em início de carreira, os temas da *casa* e da *habitação* colectiva e unifamiliar tornaram-se recorrentes. Solicitado para o desenho e construção de casas de amigos, familiares e por vezes desconhecidos, o arquitecto acabou por concluir que *‘As casas são como as pessoas (...) têm uma alma exterior (...) há uma atmosfera, uma energia que as pessoas revêem na sua identidade. Quer no corpo, quer na roupa, quer nas casas.’*<sup>97</sup> pelo que, como afirma ao longo do filme *Reconversão*, é *‘(...) absolutamente necessário para mim viver a casa que desenho, de outra forma não a compreendo. (...)’*<sup>98</sup> No seguimento da *Casa no Gerês*, os espaços de habitar mantêm constantemente a simplicidade das formas e dos volumes entendidos como caixas, onde os planos interiores e exteriores podem assumir materialidades distintas, mas preferencialmente em toda a sua extensão, assumindo-se como elementos independentes. O granito marca a transição entre os espaços, desenha e define muros e conserva-se na forma de ruínas integrantes à casa.

Transitando das casas particulares para os edifícios de serviço público e como exemplo de plena consideração, interpretação e valorização da ruína, Souto de Moura aceita o desafio da conversão do antigo *Mercado do Carandá*, por ele projectado e construído entre 1980 e 1984, numa escola de música.

Nos anos 80 o desenho espacial do *Mercado do Carandá* ficou assinalado por uma parede longitudinal de marcação do percurso de entrada no edifício, com uma cobertura suspensa pelo ritmo dos pilares, definidores de um espaço central de bancas de venda de produtos frescos. A localização menos favorável e de difícil acesso originaram a sua desac-

---

97. MOURA, Eduardo Souto (2012) [entrevistado por LOPES, Carlos Nuno Lacerda] in LOPES, Carlos Nuno Lacerda (2012) *Arquitectura e modos de habitar, conversas com arquitectos*. Porto: CIAMH, p.34

98. Eduardo Souto de Moura aos 30'. in *ibidem*



tivação. Em 2011, a conversão do mercado na *Escola de Música do Carandá*<sup>99</sup> revelou do arquitecto uma capacidade notória de reinterpretação e de referência ao passado, a partir do contexto presente. Invertendo a estrutura formal de cheios e vazios, o espaço de mercado central relativamente ao terreno, converteu-se em espaços de estar e de transição, de ruína e de memória. As salas e os restantes espaços interiores da escola passaram a existir no edifício circundante a esse lugar central, fazendo presente o passado estrutural do mercado. Dispersos pelo exterior do edifício, os pilares encimados pelos ferros estruturais da sua construção foram convertidos em objectos artísticos de carácter escultórico e as escadas preservadas e transformadas na ironia de um ‘acesso a lugar nenhum’. Surpreendentemente, aqueles que até à data conheciam o mercado no seu desenho original, após a sua reconstrução, reapropriaram-se de alguns dos seus espaços, reestabelecendo a venda de produtos frescos da região. Paralelamente ao nascimento de uma nova proposta arquitectónica radical, a ruína do mercado materializou as representações da memória no espaço e nas suas vivências, fazendo jus às palavras do mestre com quem Souto de Moura trabalhou, ao longo dos primeiros anos da sua carreira, *‘(...) cheguei à conclusão que renovações ou recuperações num edifício têm de ser muito radicais; construir algo de novo tem que ser radical. Quando se unem dois tipos de edifícios, velho e novo, o novo, tem que ser uma boa solução radical.’*<sup>100</sup>

O *Estádio de Braga* construído entre 1997 e 2004, na sequência de uma encomenda para o Campeonato Europeu de Futebol de 2004, revelou-se uma das obras mais emblemáticas do arquitecto. Entre outras coisas, influenciou a revitalização da envolvente ao monte de Castro, deu visibilidade internacional ao autor e foi reconhecido com o prémio Sécil nas categorias de Arquitectura (2004) e de Engenharia (2005). Segundo Eduardo Souto Moura, este foi o maior desafio da sua carreira, *‘O projecto mais complexo... o que me fez sofrer mais, entre todas as temáticas, foi o Estádio de Braga. Tanto pelo arrojo da solução, como pelos custos e pelos contratempos que surgiram durante a construção. Tinha de ser inaugurado até ao último dia acordado, 31 de Dezembro de 2003 e foi precisamente inaugurado nesse dia. Era crucifi-*

---

99. No filme *Reconversão* (2012), o arquitecto explica as várias condicionantes locais, que posteriormente ao projecto e respectiva construção do mercado, influenciaram o seu abandono e consequente degradação.

100. SIZA, Álvaro Siza (s.d.) citado em PONTES, António e VARELA, João (2012/13) *Reconversão de uma Ruína no Gerês*. Universidade de Évora. disponível em < [http://issuu.com/jpcvarela/docs/ruina\\_do\\_ger\\_s](http://issuu.com/jpcvarela/docs/ruina_do_ger_s)>, p.4



*cado se aquilo não acontecesse, porque estava a ser atacado por todos os quadrantes. (...)'*<sup>101</sup>

O projecto evidencia uma ambição de profundo cruzamento e articulação da arquitectura com as potencialidades da engenharia construtiva, concretizando uma relação artística e técnica plenamente dissolvida nas duas disciplinas. Embora nos projectos anteriores, o interesse do autor pela conversão das dificuldades técnicas construtivas em respostas arquitectónicas audaciosas fosse perceptível, no *Estádio de Braga* essa capacidade converte-se numa intenção de transformação do projecto num processo de criação simultaneamente matemático, concreto, estético e poético. Como explica o arquitecto autor do projecto, inicialmente *'Era necessário entender onde começava o artefacto e onde acabava a natureza.'*<sup>102</sup> *'(...) Eu senti que a pedra não estava num estado natural, mas antes resultava do trabalho humano. Então, o que nós fizemos foi continuar com esse trabalho, com a não-natural formação de pedra. Depois integrámos o betão, (...) Agora é difícil dizer onde é que termina uma e a outra. Um encaixa no outro: a pedra suporta o betão e o betão também suporta a pedra, (...) Tudo forma uma unidade.'*<sup>103</sup> A estrutura de betão armado perpendicular à ruína da pedreira, pré-existente no terreno e recuperada no projecto, combina com um sistema modular de rampas de acesso aos vários níveis das bancadas. As galerias longitudinais de circulação são desenhadas por semicírculos recortados nos pilares maciços de betão, assumindo-se como uma excepção arquitectónica e optimizando a performance estrutural do edifício. Como esclarece Eduardo Souto de Moura, *'Entendi que na realidade Louis Kahn não era um formalista, mas que os cortes circulares são a forma mais adequada para responder aos esforços aos quais está submetido um material como o betão.'*<sup>104</sup> A cobertura construída em cabos grossos de aço faz referência às pontes dos incas no Perú, permitindo a iluminação natural do espaço central de campo relvado e um melhor travamento da estrutura. A pedra pré-existente dispõe-se como plano de topo, alargando a visibilidade do extremo oposto à

---

101. MOURA, Eduardo Souto (2013) *'Entrevista a Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura e João Mendes Ribeiro'*. [entrevistado por Traço Alternativo – Arquitectos Associados] in CAMPOS, Nuno (2013) *Guia de Arquitectura, Espaços e Edifícios Reabilitados*. 2ªEd. Porto: Traço Alternativo, 2013, pp.10/11

102. NUFRIO, Anna (ed.) (2008) *Eduardo Souto de Moura, Conversas com Estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, p.45

103. MOURA, Eduardo Souto (s.d.) *'The naturalness of things'*. pp. 6-18 [entrevistado por Luis Rojo de Castro] in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (2006) *Eduardo Souto de Moura 1995-2005. El Croquis* 124, p.11

104. MOURA, Eduardo Souto in NUFRIO, Anna (ed.) (2008) *Eduardo Souto de Moura, Conversas com Estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, pp.48-52

paisagem natural, com o vale e o curso de água preservados.

A importância da obra de Eduardo Souto Moura não reside somente na beleza dos objectos, mas principalmente na exactidão do pensamento, na persistência das ambições e na definição dos resultados que permanecem no tempo, na sua forma original ou noutra reinterpretada, concretizando a afirmação, '*O objectivo final é a obra ficar autónoma e pere-ne em relação ao tempo, isto é, ser poesia.*'<sup>105</sup>

### **Reconversão (2012) Thom Andersen**

O documentário *Reconversão*, descrito por Thom Andersen como um simples '*(...) estudo sobre a obra arquitectónica (...)*'<sup>106</sup> de Eduardo Souto Moura, apresenta-se na forma de um diário de viagem, que procura o encontro da essência da arquitectura nas imagens que recolhe e nas palavras que cita e profere. Disposto sob um ponto de vista específico do realizador, relativo à ruína e à pedra granítica do Norte do país, a obra cinematográfica dá origem a um objecto fílmico tão poético quanto o objecto arquitectónico filmado. Apesar do termo 'reconversão' não ter uma tradução literal na língua original do realizador, ele descreve-o como a combinação entre '*conversão, adaptação e restauração*'<sup>107</sup> – três modos de agir sobre o projecto arquitectónico, que reconhece na obra do Pritzker.

Ao contrário de outros filmes em que o realizador é um observador imparcial da obra ou que a narrativa assenta em imagens poéticas de carácter fotográfico, em detrimento do discurso do realizador, *Reconversão* nega a imparcialidade do olhar, transmitindo uma consciência profundamente crítica sobre as ideias do autor. Embora as palavras não sejam da autoria total do autor<sup>108</sup>, a forma como são justapostas e cruzadas com as imagens, revela uma postura tão arrojada como o discurso. Como afirma Alexandra Areia, '*(...) o realizador*

---

105. TRIGUEIROS, Luiz, et.al. (eds.) (2000) *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, p.32

106. ANDERSEN, Thom (2012) [entrevistado por Matthias Stork] in LAKE, Kelly (2012) '*A Film is Alive During its Making*' *Mediascape* [online] disponível em <[http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013\\_AFilmIsAlive.html](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013_AFilmIsAlive.html)> [13.11.2014]

107. ANDERSEN, Thom (2013) [entrevistado por Camera Q&A] in Camera Q&A (2013) '*Thom Andersen on Los Angeles Architecture*'. *Camera in The Sun* [online] disponível em <<http://camerainthesun.com/?p=25767>> [09.11.2015]

108. O discurso do narrador de *Reconversão* contém vários textos da autoria de Antonio Angelillo e Paulo Pai, disponíveis num dos primeiros livros editados, sobre dezanove obras da autoria do arquitecto Eduardo Souto Moura. Construídas entre 1979 e 1994, estas são apresentadas por plantas, cortes, alçados, fotografias e um curto texto descritivo em TRIGUEIROS, Luiz, et.al. (eds.) (2000) *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa : Blau

*tenta traduzir nas imagens ideias que as palavras contêm.*<sup>109</sup>

O argumento deixa claro que ambos os suportes (discurso e imagem) conseguem criar momentos de concórdia e de tensão que, ainda seguindo linhas diferenciadas, convergem para um objectivo comum. As situações em que o autor utiliza as imagens como um complemento capaz de afirmar e de simultaneamente debater a credibilidade da *voz-off* são diversas. Embora nenhuma das formas de comunicação utilizadas no documento se sobreponha, por vezes o poder das imagens é tão intenso que se faz ouvir mais do que as próprias palavras.

A acção inicia-se com a apresentação de uma pedreira e com o registo do processo de extração do mineral em estado bruto e respectivo tratamento de corte e polimento das peças. Após esse instante, a narrativa é marcada por sucessivas ironias, metáforas, analogias e eloquência que solicitam a autonomia crítica do observador, fazendo-o receber as objeções com alguma ligeireza e sorrisos.

Depois da referência ao projecto da Avenida dos Aliados e o enquadramento da *Câmara Municipal*, surge na imagem, uma mensagem grafitada no chão, '*o povo não deve temer o governo, o governo deve temer o povo*'<sup>110</sup>. Por hipótese, esta subentende uma mensagem para o próprio país e respectivas entidades de poder político. Mais tarde, no *Mosteiro de Santa Maria do Bouro* (1989-1997), o nome do edifício gravado no painel de vidro do jardim é considerado pelo discurso do narrador, como um elemento de carácter 'pitoresco'.

A crítica implícita, ao 'cliente português' e à actual situação do país, é concretizada na *Casa de Porto Manso* (1990 – 1993). Como refere o narrador em tom irónico, o projecto que devia ser tipicamente português, integrado na paisagem e ter um orçamento limitado, entre outras coisas, ostenta caixilhos da marca francesa *Technal*, as telas da marca suíça *Sika*, acabamentos da *Dow* americana e louça sanitária da *Rocca* espanhola. A importação massiva de materiais internacionais recorda a música dos GNR '*Quero ver Portugal na CEE*', um hit musical que o realizador faz corresponder ao discurso, acompanhando as imagens da casa que lhe seguem. O dia escurece e a luz natural do exterior é substituída pela artificial, do interior da casa. A câmara estática observa esse processo, incitando a reflexão.

---

109. AREIA, Alexandra (2013) '*Souto Moura no Cinema: O filme 'Reconversão' de Thom Andersen*'. *Jornal Arquitectos* 246, 62-65, p.62

110. ANDERSEN, Thom (2012) *Reconversão*. [filme] Portugal: Curtas Vila do Conde, aos 20'

Transitando da ironia crítica para a eloquência das analogias, o argumento, entre palavras, som e imagens, eleva os objectos arquitectónicos a patamares diferenciados. Na *Casa de Nevogilde* (1983 – 1988), a notabilidade do desenho de Souto Moura é igualada à do grande mestre Mies Van der Rohe, a partir da afirmação ‘*Souto Moura desenhou uma piscina de mármore. Um pavilhão de Barcelona debaixo de água.*’<sup>111</sup> No antigo *Mercado do Carandá* em Braga (1980 – 1984, 1999 – 2001, 2008 – 2010) as sinfonias clássicas alternam com a voz e o silêncio do narrador, acompanhando a imagem em movimento lento pelo edifício. A obra construída é equiparada ao perfeccionismo de uma pauta musical, como se cada momento arquitectónico conseguisse um lugar exacto na pauta, e a obra constituísse uma composição sinfónica perfeita.

Já no *Estádio de Braga* (2000 – 2004), dirigindo a exposição crítica ao povo português, Thom Andersen regista o trajecto orientado por um guia turístico do estádio. Revelando um olhar desatento, o personagem transforma-se na caricatura de um povo aparentemente pouco ligado à cultura arquitectónica e artística do país. Um comunicador apto a expor a certeza de um discurso contínuo, mas com alguma dificuldade em compreender certas subtilidades da arquitectura, como seja a ‘regra’ e a ‘excepção’, quando afirma que ‘(...) *O cunho pessoal do Souto Moura são os círculos. Uma das características do traço do Souto Moura são os círculos e os arcos.*’<sup>112</sup>

Após uma acção de maior movimento no espaço, Andersen apresenta a *Estação de Metro da Trindade* fixando a câmara numa das entradas do edifício. Simultaneamente aos fotogramas que se seguem de um conjunto de pessoas a fumar junto ao caixote de lixo, o narrador acrescenta, ‘(...) *Também projectou muitas das estações individuais e atribuiu o projecto de outras estações a arquitectos que admirava.*’<sup>113</sup> Neste instante, o contexto criado pela acção poderá questionar o possível sentido duplo das estações de metro. Originalmente representadas por objectos funcionais, identificados pela sua forma e posição no espaço, em *Reconversão* podem figurar os pontos fixos, marcados por mobiliário urbano, onde as pessoas se aglomeram, esperando o término do cigarro. Sob esta interpretação, a estação de metro representa o espaço da estação real, desenhada pelo arquitecto, e as outras fictícias,

---

111. *Ibidem*, aos 22’

112. Guia do Estádio de Braga aos 42’. in *ibidem*

113. *Ibidem* aos 44’

criadas pelos próprios utentes do metro.

Abandonando este espaço de serviço público e passando pela *Casa da Travessa* (1991 – 1998) em Moledo, Thom Andersen dirige-se às *Casas da Quinta da Avenida* (2003 – 2005). Pelo facto do projecto não ser exemplo da reconversão de uma ruína, nem conter o mineral essencial da pesquisa, o realizador não se alonga na sua exploração. No tom expressivo de um acto de confissão, revela que a verdadeira razão da sua visita se prendeu com a procura de uma memória de Los Angeles, que julgou poder existir naquele lugar. O encontro da similitude entre as *Casas da Quinta da Avenida* e a cidade onde nasceu, que documentou nas suas produções cinematográficas.

Este desvio excepcional de referência à cidade de Los Angeles e ao filme *Los Angeles Plays Itself* sugere a transição para um processo de busca do significado final da narrativa. À parte o apontamento relativo ao *Grupo de Moradias Populares do Aleixo*, as obras abordadas na sua sequência, como sejam a *Sede da Associação de Moradores de São Victor* (1974 – 1977) e o *Edifício de Escritórios* de Álvaro Siza e Souto de Moura (1993 – 1997), aproximam-se sucessivamente daquilo que parece ter sido uma das bases de apoio prático de toda a narrativa - a entrevista com o arquitecto Souto de Moura. Como se todo o percurso voltasse à origem do seu aprendizado, as duas últimas obras concretizam o fecho do argumento sobre a presença do granito e da ruína na obra do criador, clarificando o início do seu trabalho enquanto arquitecto, expondo as suas lembranças enquanto aluno de arquitectura (que, de certa forma, corresponderam aos seus primeiros passos na arquitectura) e resumindo as suas convicções, ainda hoje em definição. A pedra que introduz o tema do argumento mantém-se constante nas imagens do documentário, reforçando a importância do material na narrativa, na obra do arquitecto e no entendimento do realizador.

*Reconversão* revela uma estrutura narrativa pouco académica, notória pela fuga aos limites instituídos e geralmente evocados nos métodos de produção e de montagem do cinema documental. Não segue uma ordem cronológica, não estabelece um percurso geográfico preciso, nem oscila de forma rítmica entre o público e o privado. É, pelo contrário, uma abordagem objectual apoiada nas citações e no discurso do arquitecto, entrevistado propositadamente para o filme. Não limitando a investigação à reprodução das imagens de

arquivo, disponíveis em livros e revistas, Thom Andersen regista, com uma câmara *DSLR*<sup>114</sup>, um conjunto de planos fixos e sucessivos dos objectos arquitectónicos seleccionados, transformando-os numa narrativa contínua de imagens em movimento. Segundo o autor, a maior duração dos fotogramas por segundo permite uma qualidade de imagem superior e, consequentemente, a obtenção de um híper-realismo capaz de transportar o observador para os espaços representados e de transmitir emoções relativas a vivências reais.<sup>115</sup> Andersen confronta as imagens e o discurso com a dimensão prática do habitar que a arquitectura sustenta. Utiliza um sistema de significados que fazem corresponder a sua proposição a uma amplitude de conceitos envolventes à temática original da ruína e da pedra granítica: a *materialidade* dos planos, a *dimensão* dos espaços, a *ruína invisível*, a *ruína limite*, as *ruínas da incerteza*, da *história* e da *memória*. Em *Reconversão*, o tempo coexiste na arquitectura e no cinema. Enquanto componente essencial da narrativa, é expresso no tema geral do filme, nas datas de cada obra, nos planos estáticos e silenciosos da acção, na duração dos fotogramas e no tratamento estético das imagens, com grão e cores saturadas. O som real acompanha a narrativa, alternando com as bandas sonoras, somente em situações excepcionais.

A forma como Thom Andersen intervém nos conteúdos da narrativa, tendo por objectivo a proposta de um argumento fiel à obra do arquitecto português, caracteriza o filme como um documentário expressivo. Os seus conteúdos juntam a imagem recolhida *in-loco*, a entrevista, os documentos de arquivo e a narração em *voz-off*, que no processo da montagem são analisados, criticados e reorganizados, de forma a constituírem um argumento sobre um ponto de vista pessoal do autor, sem recurso à ficção. O sentido real do argumento é enriquecido pelas asserções do arquitecto entrevistado e pela recorrência a afirmações como '*Souto Moura diz*', '*Aldo Rossi escreve*' ou '*Álvaro Siza afirma*' que, provenientes de entidades credíveis no âmbito da disciplina, credibilizam o discurso, conduzindo o observador a uma possível concordância e inclusive defesa da proposição que lhe é sugerida. Em sincro-

---

114. Câmara reflex monobjectiva digital

115. Na entrevista conduzida por Matthias Stork para a *Mediascape*, Thom Andersen clarifica que *Reconversão* não envolve vídeo e fotogramas fixos, mas somente estes últimos. Os fotogramas fixos, sequencialmente animados, constroem a narrativa cinematográfica. Com esta abordagem, além responder aos objectivos temáticos com cariz arquitectónico, o autor pretende recordar ao observador a qualidade da filmagem em película, relativamente à tecnologia do vídeo digital. ver entrevista na íntegra em LAKE, Kelly (2012) '*A Film is Alive During its Making*'. *Mediascape* [online] disponível em <[http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013\\_AFilmIsAlive.html](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013_AFilmIsAlive.html)> [13.11.2014]

nia com o carácter persuasivo do discurso, a valorização de determinadas imagens e espaços faz com que as ideias e/ou intenções do autor intersectem naturalmente o observador, despertando a curiosidade sobre o edifício abordado.

Quando questionado sobre os seus filmes serem ou não documentários, Andersen refere que se documentários não forem, pelo menos assim ele os pensa.<sup>116</sup> Como refere, '*Eles baseiam-se em tentativas sucessivas de encontrar factos que, antes, nem sempre são evidentes.*'<sup>117</sup> Efectivamente, *Reconversão* aborda de uma forma clara, inteligível e real os edifícios arquitectónicos do ícone português. Todavia, apesar da ausência de artifícios ficcionais no método e estrutura de produção do filme, a sua relação com o documentarismo não impossibilita momentos em que os dois géneros cinematográficos se permitem coexistir na mesma acção. Sendo a autonomia crítica induzida no observador, por vezes a abordagem da narrativa é tão sincera e estilística, que gera oportunidades para a liberdade interpretativa e imaginativa do observador concretizar intersecções entre as imagens e o discurso, sem exigir a sua confirmação por parte do narrador.

O facto da narrativa de *Reconversão* ser repartida em pequenas histórias arquitectónicas com analogias e mistérios subentendidos, faz com que a sua reflexão possa facilmente transitar para a imaginação. Em certos momentos, os espaços que aparentam ser habitados, não mostram pessoas, o discurso adianta a história do projecto, mas deixa em aberto o seu estado actual e as imagens de arquivo expõem o passado e o presente do edifício, mas indirectamente questionam o seu futuro. A possibilidade da dualidade de sentido da *Estação de Metro da Trindade* é exemplo de uma consideração que, sob um outro olhar, poderia ser objecto de novas interpretações.

No processo de compreensão da vida e do mundo, é a necessidade de estabelecer relações lógicas entre o conhecido e o incógnito que facilita a transição dos limites entre a realidade e a ficção. Se de um documentário de arquitectura, por ventura, seria esperado um percurso informativo e imparcial pelas diferentes obras de Eduardo Souto de Moura, Thom Andersen surpreende-nos, em *Reconversão*, com uma narrativa que vai de encontro a uma postura obcecada pela arquitectura, amante da ruína e da pedra granítica, '*(...) qualquer*

---

116. ANDERSEN, Thom (2012) [entrevistado por Matthias Stork] *in ibidem*

117. ANDERSEN, Thom (2012)[entrevistado por Matthias Stork] *in ibidem*

*actividade tem de ser feita não com preocupação, não com dedicação, mas com obsessão (...) o importante é ter esta vida, não como uma profissão, mas como uma forma de viver.*<sup>118</sup> A expressão documental de um argumento lógico e expressivo, capaz de situar o entendimento do observador num lugar além da generalidade da obra. *Thom Andersen desmonta o método do arquitecto com uma franqueza desinteressada – e, provavelmente, essa é a melhor homenagem à obra de Eduardo Souto de Moura.*<sup>119</sup>

---

118. Eduardo Souto Moura aos 62'. in ANDERSEN, Thom (2012) *Reconversão*. [filme] Portugal: Curtas Vila do Conde

119. AREIA, Alexandra (2013) 'Souto Moura no Cinema: O filme 'Reconversão' de Thom Andersen'. *Jornal Arquitectos* 246, 62-65, p.65



## **Em Entrevista**

**Nuno Grande, 17.04.2015**



Fig. 120. *Igreja do Sagrado Coração de Jesus*, Lisboa (1962-1976) Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas

**SRP:** *Recentemente participou no projecto Ruptura Silenciosa, desenvolvido na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Qual a importância do projecto para a arquitectura?*

**NG:** É de uma importância considerável, porque não existem muitas investigações feitas em Portugal sobre o cruzamento entre a arquitectura e o cinema, sobretudo considerando a época abordada por este projecto, em que temos um novo cinema português, mas que temos também novas concepções de arquitectura que procuram olhar mais para dentro da condição portuguesa e ao mesmo tempo aprender com o que se está a passar lá fora. Isso acontece no cinema, com os cruzamentos que se fazem entre a Nouvelle Vague francesa e alguma da experiência portuguesa ao nível cinematográfico. Podemos falar, eventualmente, de uma nova geração de cineastas portugueses que correspondem, mais ou menos, àquilo que acontecia em França com a Nouvelle Vague (estou a pensar, por exemplo, no Paulo Rocha); na arquitectura, no início dos anos 1960, estávamos a viver uma mudança importante na forma de pensar o espaço arquitectónico, também ela pós-funcionalista, ou pós-moderna, como se diria mais tarde. Ainda não intitulada assim, mas a tentar encontrar pistas ou saídas ao impasse modernista da geração anterior de arquitectos, que tinham feito a luta heróica pelo Modernismo. Estou a falar, por exemplo, de nomes como Nuno Portas, Nuno Teotónio Pereira, Manuel Tainha, Raúl Hestnes Ferreira, Sérgio Fernandez, todos eles retratados no projecto *Ruptura Silenciosa*. É muito interessante que este projecto tente fazer esse paralelo entre os cineastas que estavam a tentar fugir do cinema clássico, ou mais ortodoxo, ou da visão do Estado Novo, do cinema de propaganda, da promoção da portugalidade, e do ambiente urbano ou rural português, em busca de novos temas, e os arquitectos que tentavam sair não só do Português Suave imposto pelo Salazarismo, mas também do Modernismo Heróico que naquele momento, para essa geração, já não fazia muito sentido. Há aqui um paralelo, que pode ser forçado em alguns momentos, como todos os paralelos que se estabelecem entre as disciplinas, mas que eu acho que faz sentido. Na maneira como é posto pelo Luís Urbano e pelo Alexandre Alves Costa, mentores do projecto, parece-me fazer sentido.

**SRP:** *Em 2012 participou na série de documentários da RTP, A Casa e a Cidade. A casa da Vill'Alcina do arquitecto Sérgio Fernandez foi representada no 1º Episódio dessa série, segundo um registo documental e na curta-metragem de ficção 'A Casa do Lado', do arquitecto Luís Urbano, inserido no projecto Ruptura Silenciosa. Quais as principais diferenças entre as duas abordagens?*

**NG:** A primeira é claramente uma visão documental da casa e do seu autor. Tem uma entrevista ao Sérgio Fernandez, feita pelo Ricardo Carvalho, que junto comigo é co-autor da série e aí, naturalmente, o Sérgio fala daquilo que o levou a pensar naquele projecto, naquele local, na separação das duas casas, na relação com a paisagem, de uma forma documental, com voz directa e gravada perante a câmara. O filme do Luís Urbano, *A Casa do Lado*, que segundo sei é o título de um texto do Jorge Figueira, é um filme ficcional, que também nos mostra as qualidades da casa e da paisagem que dela se vê, mas que nos conta uma história, mais ou menos contemporânea da construção da casa, e que é, no fundo, a maneira como naquele momento, se vivia num país controlado pela polícia política - aqueles jovens do filme estavam, mais ou menos, refugiados da PIDE que os procurava. Desse ponto de vista, o filme homenageia a casa, mas sem lhe dar o protagonismo principal, digamos. O enredo é que é o elemento que nos introduz a arquitectura e não a arquitectura, ela própria, como enredo, como documento.

**SRP:** *Recentemente, na sequência da sua participação no Ruptura Silenciosa, realizou a curta-metragem Sagrado, cuja narrativa começou por ser uma ficção, mas que acabou por se tornar numa curta-metragem documental.*

**NG:** Sim, eu tinha uma ideia inicial que era fazer uma espécie de 'Jornada na vida de várias pessoas' dentro do espaço da igreja. A ideia era um bocadinho peregrina, porque metia pessoas de várias idades, que utilizavam os vários espaços da igreja, a qual está preparada para baptismos, sobretudo de crianças, para catequese de jovens, para casamentos de adultos, e inclusive, como qualquer espaço paroquial, para a morte, com a sua câmara mortuária. Então, a minha ideia era filmar, ao longo de 24h, as várias utilizações do espaço, a partir de personagens que nele se iam cruzando. Acabei por não conseguir fazer isso, porque tinha que contratar imensos figurantes. Tinha que simular um baptismo, um casamento, um velório, tinha que apanhar uma sessão de catequese, que nem sempre é fácil, portanto,

ia ser uma tarefa hercúlea e eu achei que, a certa altura, podia optar por uma situação mais documental, aí aproximando-me mais do programa televisivo, e que passava por entrevistar os seus dois autores. Como sabemos, são autores fundamentais da arquitectura portuguesa dos anos de 1960, 70 e 80, cuja idade avançada, hoje, me aconselhava a criar registos urgentes... porque as pessoas não são eternas. A ideia era juntar os dois autores, um deles, um pouco debilitado, mas que ainda assim, conseguia deslocar-se até à Igreja. Dada a possibilidade de ter os dois juntos e de ambos terem manifestado interesse nessa entrevista, resolvi fazer antes, um filme-entrevista. O outro podia ter tido interesse, e tinha com certeza, embora fosse sempre um pouco difícil de o fazer sem parecer um pouco *kitsch*, porque nós associamos os filmes de baptismos e casamentos a momentos festivos nas vidas das pessoas. Eu já tinha pensado na noiva e no bebé, mas depois achei que isso me obrigava a ter um rigor, do ponto de vista da filmagem. Tinha pensado filmar a preto e branco e não a cores, precisamente para tirar esse lado *kitsch*, mas também não sabia bem se era justo com a Igreja, ela apareceria a preto e branco, esquecendo as imensas nuances cromáticas naquele espaço. Então, acabei por abandonar essa ideia... ficou a intenção.

**SRP:** *Sim, e o filme acabou por se tornar num tributo aos arquitectos.*

**NG:** E ao espaço da igreja. É um tributo aos três. Na verdade é um tributo aos vários autores, porque aquela igreja não tem só dois autores. Digamos que os dois são aqueles que assinam o projecto, mas há outros autores que são referidos no filme, pelos dois, e que são personagens incontornáveis do atelier da Rua da Alegria, onde o Nuno Portas e o Nuno Teotónio Pereira coordenavam uma série de trabalhos.

**SRP:** *Pensando nestas produções do projecto Ruptura e nas suas produções, considera o documentário uma forma mais real de representar a arquitectura?*

**NG:** A arquitectura é algo que tem de ser vivido espacialmente. Não há filme nenhum que nos dê a dimensão total de um edifício; portanto um filme deve cativar o observador para depois do filme querer ver o espaço. Isto é, se for esse o objectivo do filme, porque há obras que tratam a arquitectura como um mero cenário e aí o interesse do espectador pela arquitectura acaba por ser secundarizado pelo enredo. Eu acho que nos filmes que o Luís Urbano realizou e mesmo o do Manuel Graça Dias (estou a lembrar-me agora desses dois,

mas podia falar de todos os outros), existe um enredo onde a arquitectura é tão protagonista como as pessoas e os personagens. Desse ponto de vista, acho que aquilo está no limite do ficcional e muito próximo do documental. Há documentários que além da entrevista, filmam o edifício numa lógica que já é mais próxima do *travelling* ou do plano cinematográfico ficcional, do que do documental. Eu acho que o interessante são precisamente os filmes que estão sempre no limiar daquilo que se propõem. Por exemplo, eu não sei se o *Sagrado* é totalmente um documentário, no sentido em que, depois em determinados pontos de vista, a maneira como a música entra e a forma como os *travellings* são feitos, já não correspondem a um olhar ‘descritivo’ aquele espaço. Os filmes que têm um enredo ficcional, como os do Luís Urbano e do Manuel Graça Dias, estão quase no limite de deixarem de ser ficcionais para serem documentais, porque a certa altura a arquitectura está tão presente, já não nos enredamos apenas na história, mas também no edifício.

**SRP:** *Como surgiu o tema da Igreja do Sagrado Coração de Jesus?*

**NG:** Surgiu, porque eu tinha elegido esse projecto para um conjunto de obras que incluí na exposição dedicada ao arquitecto Nuno Portas em 2012, para Guimarães, Capital Europeia da Cultura. Como fiquei com uma documentação interessante sobre essa igreja e como falei muito com um dos autores - o Nuno Portas, sobre o edifício, e ele me contou todas as peripécias da sua concepção e utilização - a igreja abriu com alguns elementos por acabar, numa altura em que o arquitecto Nuno Teotónio Pereira estava preso em Caxias -, acabei por me interessar pelo projecto, que considero fundamental na arquitectura portuguesa. Recentemente foi classificado como monumento nacional e portanto possui uma extensa carga simbólica e patrimonial. Por ser um edifício que muito pouca gente conhece, achei que seria interessante juntar este conjunto de acontecimentos e dá-los a conhecer, através deste projecto.

**SRP:** *O Nuno já conhecia a obra e, provavelmente, já tinha realizado alguns estudos sobre ela. Quais foram as principais opções espaciais da narrativa?*

**NG:** Este edifício, como eu digo no início do filme, coloca novos desafios à vida litúrgica e à relação do crente e do não-crente com o espaço da igreja, porque o Nuno Teotónio Pereira e o Nuno Portas faziam parte do Movimento para a Renovação da Arte Religiosa e

de um grupo de debate a que, vulgarmente, chamamos de católicos progressistas. Aliás, eles próprios terão incorporado essa designação, porque na altura, estavam muito atentos às transformações que iam ocorrendo no mundo litúrgico e na igreja católica. Não só visitavam igrejas fora de Portugal, onde outros arquitectos experimentavam novas formas de vida comunitária dentro do espaço eclesiástico, como eles próprios se aperceberam, quando estavam a fazer o projecto, que o *Concílio Vaticano II* estava a discutir a importância de mudar o espaço da igreja para torná-lo mais apelativo aos fiéis. Eu acho que eles conseguiram, a partir das viagens que fizeram e daquilo que iam percebendo desse Concílio – o qual decorria simultâneo ao projecto desta igreja - incorporar todos esses ensinamentos. Por exemplo, a ideia da igreja-salão onde não há uma composição geométrica rígida dirigida a um único ponto, ao altar, mas, pelo contrário, divergindo para vários pontos, numa visão panóptica do espaço, idêntica á que vivemos no espaço urbano. Nunca estamos focados numa única coisa, vamos vivendo o nosso quotidiano e o nosso espaço urbano, olhando e vivendo em várias direcções.

A igreja convoca-nos para uma *Promenade Architecturale*. Os dois Nunos são arquitectos pós-corbusianos e, nesse sentido, já não embarcaram na visão fria, objectiva e cubista da primeira fase da obra de Corbusier. Eles eram mais adeptos da segunda fase em que Corbusier adopta o betão aparente como material seminal das suas obras. Não sendo eles corbusianos, desenham esta igreja como um espaço para ser fruído em contínuo movimento. As escadas convidam-nos a subir ou descer, constantemente, entre a cota alta e a cota baixa, a rua de cima e a rua de baixo. Quando estamos na plateia da igreja e subimos ao primeiro balcão, aquele ponto de vista, faz-nos lembrar mais um balcão de cinema do que uma igreja. A igreja também propõe, de alguma maneira, uma vivência urbana, porque o espaço paroquial permite o atravessamento do quarteirão pelo seu interior. Isso torna este projecto muito interessante do ponto de vista sociológico e antropológico.

Toda esta ideia de movimento e de passeio arquitectónico pelo espaço está presente, claramente neste projecto e eu tentei captar isso no filme. Uma das razões pela qual utilizei o sistema de '*steadicam*', como técnica de filmagem, foi exactamente porque não há outra maneira de olhar aquele edifício que não seja a partir do nosso olhar em movimento. Devo dizer também que, do ponto de vista espacial e decorativo, também me interessava apanhar alguns elementos que ligam esta igreja à arquitectura do pós-guerra italiano, de um certo

gosto organicista no desenho do espaço, um certo gosto decorativista no desenho dos elementos de iluminação, do mobiliário ou dos remates das paredes e pilares. Lembra a arquitectura italiana do pós-guerra, a que alguns chamaram *New Liberty* e que, no fundo, introduz a questão da decoração no espaço e nos elementos de remate arquitectónico, tentando fugir à perspectiva da caixa cubica modernista. Desse ponto de vista, acho que o filme, quer no *travelling* que faz pelo interior, quer nos pormenores decorativos de iluminação e de mobiliário que capta, mostra que estes dois arquitectos já estão muito para lá da arquitectura modernista ou funcionalista do período entre guerras. Eles estão claramente a assumir a sua posição de arquitectos do pós-guerra, olhando para os ensinamentos da arquitectura italiana dessa época e tentando incorporá-los na arquitectura portuguesa.

**SRP:** *Até nos próprios materiais utilizados nesses detalhes.*

**NG:** Exactamente. A ideia do *beton brut* também está presente na arquitectura inglesa do pós-guerra. Aliás, há quem diga que há ali qualquer coisa que nos remete para projectos dos Smithsons. Por exemplo, se formos ao edifício *Economist*, em Londres, também temos essa ideia do percurso urbano que atravessa uma série de espaços com vários níveis, com escadórios e com pórticos que naturalmente, o Nuno Portas conhecia. Há portanto aqui uma relação, não apenas com o *New Liberty*, mas também com o Neo-Brutalismo inglês e, de alguma maneira, com o uso da pré-fabricação que é outro elemento que esta igreja incorpora, embora seja uma pré-fabricação feita no local. Aqueles tijolos eram todos feitos no local e as placas que revestem a fachada do corpo da igreja também. Com isso, eles também estão a fazer uma ponte com outras tradições e tecnologias arquitectónicas que não são só italianas. Eu acho que o filme tenta ir buscar todas essas referências. Não as enumerando directamente, a não ser quando os autores o dizem, como acontece com as referências às igrejas italianas feitas pelo Nuno Portas na entrevista.

**SRP:** *O Nuno Portas faz referência a isso e ao facto de usar muitos materiais sem ter complexo com isso.*

**NG:** Exactamente, não ter complexos no uso de vários materiais, porque depois tenta encontrar-se uma cromática ou uma textura que os uniformize, sempre a partir da textura bruta do betão bujardado ou do betão pré-fabricado onde o cimento e a pedra têm o mes-



mo valor (como aquelas pequenas pedras que revestem as superfícies de cimento armado). Tudo isso é trabalhado de forma a que, apesar de haver uma diversidade de materiais e de formas, haja também uma constância ou uma uniformidade na maneira como são dispostos.

**SRP:** *Relativamente à entrevista que acontece no centro da acção. Foi gravada no momento das rodagens ou antecipadamente?*

**NG:** A entrevista foi gravada *in situ* e é por isso que o som não é o mais perfeito. Não só porque a captação não foi bem conduzida, mas também porque aquele espaço, do ponto de vista da gravação de uma entrevista, não é o ideal, faz muito eco. Eu quis que fosse lá e quis que a voz fosse aquela que ecoava naquele espaço, para lhe dar uma dimensão mais simbólica ou metafísica. Acho que, apesar de não ser o som ideal, acabou por resultar.

**SRP:** *Sim, e até do ponto de vista documental, segue as 'regras'.*

**NG:** Sim, segue as regras. Aquilo que foi gravado, foi o que ficou. Nós ainda tentámos melhorar um bocadinho o som em pós-produção de áudio, mas foi praticamente impossível porque a gravação tinha sido feita de uma maneira um bocado precária, nós não queríamos que se percebessem os microfones, foi tudo feito por microfones de antena, mas não sei bem porquê, naquele dia, a antena não funcionava bem lá dentro, talvez por causa do betão, e acabámos por ter uma gravação um pouco débil. Eu até cheguei a pensar que não se conseguiria fazer o filme, mas depois optámos por fazê-lo, trabalhando com um engenheiro de som que sobrepôs duas pistas para intensificar a voz.

**SRP:** *As pessoas que vão aparecendo ao longo do filme, são premeditadas ou não?*

**NG:** Aparece a Helena Buarque, que é a esposa do Nuno Teotónio Pereira e que só está no filme porque foi a nossa ponte para que ele pudesse vir. Neste momento ele já tem algumas dificuldades em mover-se sozinho porque tem problemas de visão e ela ajudou-nos em tudo, na marcação do dia e no transporte, e também porque é uma pessoa, neste momento, fundamental na vida de Nuno Teotónio Pereira. Sem a Irene, ele não tinha qualquer possibilidade de poder viver o seu quotidiano porque não tem autonomia para isso, infelizmente. Por isso, também quis, de alguma maneira, homenagear a Irene Buarque naquele primeiro plano em que ela aparece no escadório ou no adro da igreja. Os outros personagens que vão

aparecendo são circunstanciais, pessoas que estavam dentro da igreja. Em relação ao padre, nós sabíamos qual era a hora da missa e tivemos que pedir autorização para filmar a missa, mas ele não fez qualquer gesto intencional para a câmara, tudo aquilo é captado naturalmente. Lembro-me que havia até alguns personagens importantes. Houve momentos em que as pessoas que estavam a passar hesitavam, não sabiam se haviam de subir ou descer e nós podíamos ter cortado, mas achámos que era interessante ver como é que as pessoas reagem à câmara quando não são actores.

**SRP:** *De que forma surgiu a banda sonora do filme?*

**NG:** Em relação à banda sonora, como aquilo é um espaço que nos evoca para emoções várias e muitas delas transcendentais, eu achei que nos momentos de *travelling* através das escadas, das rampas, dos escadórios e dos tectos, tudo merecia ser acompanhado por uma banda sonora que remetesse para esse lado, se quisermos onírico, poético, que aquele edifício convoca. Então, imediatamente, pensei que tinha que ser uma música de cariz erudito, escrita por alguém com formação clássica e que tocasse instrumentos, digamos, clássicos, porque não me apetecia colocar guitarras eléctricas nem baterias. Como conhecia este jovem músico de Coimbra, chamado José Valente, que tem uma formação clássica e que tem vindo a escrever música contemporânea erudita, propus-lhe que escrevesse um breve trecho, pois eu sabia que não podia ser uma sinfonia. Ele foi para casa, pensou, depois voltou. Ao princípio estava a custar-lhe imenso; pediu-me livros do Nuno Teotónio Pereira e do Nuno Portas e eu emprestei-lhe textos. Ele leu, ficou muito entusiasmado pela escrita do Nuno Teotónio Pereira e por esse lado democrata e ecuménico de homem livre que ele é, e transformou algumas das suas palavras em música. José Valente, inspirado por esse lado aberto e heterodoxo do discurso do Teotónio, escreveu uma música que tem muito de composição clássica - é harmoniosa e tonal - mas que de vez em quando, oferece-nos momentos de corte abruptos; noutros momentos muito ténues, em que os arquitectos estão a conversar, introduz apontamentos suaves de som. Ele conseguiu musicar o filme, olhando para ele já praticamente montado, o que é raro. Normalmente, quem escreve uma banda sonora, escreve-a fora do filme e depois cabe ao realizador ou produtor tentar meter os excertos no filme. Ali não. Ele foi olhando para o filme e tocando, até que chegou a um trecho, que eu acho lindíssimo e que se chama *O Renascimento do Sagrado*, com vários andamentos

em que um deles é o Andamento para o Teotónio. Ele acabou por dedicar o próprio trecho musical ao Teotónio Pereira e ainda hoje, quando o encontro, fala-me dessa paixão que as suas palavras lhe transmitiram e que o levaram a escrever, finalmente, aquele trecho que demorou algum tempo a compor, mas que quando saiu, nos pareceu logo perfeito para o filme. É muito estimulante esta ideia de se dedicar a música ao próprio arquitecto que fez o espaço. Eu acho fundamental que, quando se escolhe uma banda sonora para um filme deste género, ela seja pensada a partir do visionamento do filme, porque a colagem directa de uma banda sonora pré-existente, neste caso, não resultaria tão bem. O José Valente é também um realizador deste filme, porque sem aquela música, o filme não tinha algum do poder que possui.

*SRP: Há pouco referiu que a esposa do arquitecto Nuno Teotónio Pereira esteve sempre presente e que ajudou a programar tudo. A fase da pré-produção e da repérage existiram e foram importantes? De que forma?*

**NG:** Sim. Eu fiz uma *repérage* simbólica e difícil, porque a fiz no enterro do Miguel Portas, filho do Nuno Portas. Eu tinha ido a Lisboa para uma homenagem que lhe foi feita após a morte e como sabia que íamos filmar, algumas semanas depois, resolvi ir à igreja e naquele momento apanhei o velório do Miguel Portas. Ainda guardo alguns desses momentos, porque comecei a pensar quais seriam os planos que me interessaria filmar, durante o velório do filho de um dos arquitectos do projecto, o que é uma coincidência incrível e também um acontecimento um pouco sensível de relatar. Acho que nunca disse isso ao Nuno Portas, mas guardei religiosamente essa *repérage*, porque no fundo, no filme reconheço alguns planos que já tinha feito antes, só que com muito menos gente na igreja, porque a igreja estava repleta no dia do velório. Desse ponto de vista, a *repérage*, para mim, tem quase tanta importância como o filme.

*SRP: Na montagem final, foram incluídas cenas não premeditadas?*

**NG:** Eu e o Bruno Nacarato tivemos que voltar lá para captar, essencialmente os pormenores de que os arquitectos falavam no filme. Toda a parte de câmara ao ombro, digamos assim, ou ao colo, como no caso da '*steadicam*', foi feito apenas num dia e toda a gravação da entrevista foi feita nesse mesmo dia. Depois, a inserção de alguns elementos, naquela catadupa de imagens que aparecem no final do filme, já foi feita a partir de uma segunda filmagem, num outro dia.

**SRP:** *Durante a realização de Sagrado, teve alguma referência cinematográfica?*

**NG:** Sim, nós temos sempre. Quando eu pensei naquela primeira hipótese ficcional, o filme que estava na minha cabeça era a obra do Terrence Malick, *A Árvore da Vida*, que é também sobre a história de uma personagem que vai atravessando vários momentos da história da sua vida. Eu já tinha tudo pensado, por exemplo, o casamento seria todo filmado com as personagens viradas de costas para a câmara, o baptismo e mesmo o caso da morte, também. Seria sempre uma maneira de filmar que é muito típica deste autor – filmar em *travelling*, com os personagens de costas para a câmara e filmar os tectos ou os enquadramentos do céu em rotação, algo que mantive nesta versão. Embora não seja um dos meus realizadores de eleição, confesso essa relação com a cinematografia do Terrence Malick, sobretudo com dois ou três filmes por eles realizados - como, por exemplo, *A Ténue Linha Vermelha* – onde ficamos presos à câmara, porque a maneira como ele filma é a maneira como nós vivemos e nos deslocamos no espaço. Nós não nos apercebemos, mas a maior parte do tempo estamos a andar em espaços em que as outras pessoas não estão em relação directa connosco; estão de costas para nós ou à nossa frente ou quando olhamos de baixo para cima, aquilo que nos transcende é sempre maior do que nós. Tudo isso reduz-nos sempre à nossa condição humana. Não fiz a primeira versão ficcional sobre isto, mas na segunda, de carácter documental, acho que consegui mostrar que aquele espaço é infinitamente maior do que nós.

**SRP:** *Quais as capacidades que o cinema tem, na alteração do sentido da arquitectura?*

**NG:** Como disse no início, eu acho que a arquitectura tem que ser vivida sensorialmente, nada substitui a experiência sensorial de estar num edifício. A epifania de entrar num edifício e dizer, *‘Finalmente, depois de o ter visto tantas vezes em livros, fotografias e filmes, aqui estou.’* Aí tudo conta, a temperatura que estiver nesse dia, a maneira como o sol estiver a entrar pela janela, o cheiro que lá estiver dentro, o ruído, portanto, tudo contribui para viver uma obra de arquitectura, algo que o cinema ou a fotografia não conseguem dar de forma completa. Todos os nossos sentidos estão ligados, mas no cinema, alguns estão desligados, sobretudo o olfacto, que é normalmente muito importante. A luz e a sombra que se projecta nas paredes também nunca é a mesma. A câmara não capta a luz da mesma forma que nós a captamos através da nossa retina. Na impossibilidade de isso acontecer,

acho que o cinema é a forma mais completa de nós vivermos ou conhecermos um edifício. Não é por acaso que o documentarismo de arquitectura está em franca progressão. Como cada vez mais se viaja, a ideia de tornar um edifício apetecível através de um programa de televisão, de um documentário ou de uma edição de uma revista de *lifestyle* é um fenómeno em expansão, portanto, cada vez mais o documentarismo de arquitectura irá, quanto a mim, ganhar novos protagonismos e haverá nas escolas de cinema, cada vez mais gente interessada em fazer documentário de arquitectura; porque a arquitectura é algo que as outras áreas consideram fundamental para compreender as cidades, as culturas, o comportamento das pessoas no espaço. Isso tudo conjugado leva a que cada vez haja mais interesse, por parte dos jovens cineastas. Veja-se o *Arena*, do João Salaviza, onde o espaço é filmado como motivo dos comportamentos violentos. Muitas vezes, a arquitectura é usada no cinema para culpar os arquitectos pela infelicidade que acontece na vida das pessoas. Eu acho injusto, mas é muito natural que isso aconteça, porque há muita gente que acha que a arquitectura é uma das grandes culpadas pelos comportamentos sociais das pessoas, o que pode ter algum contributo, mas não acho que seja sempre o foco principal.

**SRP:** *Considera que o Sagrado deu maior visibilidade à igreja?*

**NG:** Tendo em conta que muito pouca gente conhece aquela igreja, penso que terá contribuído, sim. O filme tem passado em alguns canais de cabo, mas não sei se irá passar na RTP. Já se falou num possível interesse da RTP2 em passar os filmes da *Ruptura Silenciosa*, mas não sei se isso se efectivará ou não.

**SRP:** *Tem mais algum projecto cinematográfico em mente?*

**NG:** Tenho uma exposição que vou organizar no próximo ano em Paris, sobre arquitectura contemporânea. Ainda estou a experimentar com uma cineasta que trabalha para a *Gulbenkian*, mas irei fazer uma collage de vários documentos de época, sobre Portugal, em distintos momentos. A exposição é sobre cinco décadas da arquitectura portuguesa e estará presente na *Cité de l'Architecture et du Patrimoine* em Paris. Ali pediram-me para que a exposição não fosse só sobre os projectos, mas que apresentasse o contexto político-social de cada uma das épocas. O que estou a fazer com essa cineasta é procurar capas de jornais, capas de revistas, pequenos filmes da RTP, sobre os momentos mais importantes para a

sociedade portuguesa que levaram a que a arquitectura se inscrevesse nesse momento. Por exemplo, a questão do Estado Novo e a forma como Salazar tinha um discurso nacionalista e os arquitectos procuravam, de alguma maneira, fugir a esse discurso. Não se pode dizer isto sem mostrar qual era esse discurso. Na exposição, vou colocar arquitectos que fizeram projectos nas colónias portuguesas, nos últimos dez anos do colonialismo português. A minha ideia é a de mostrar imagens do que eram as cidades africanas, sobretudo, das antigas colónias portuguesas, e a maneira como, nesses dez anos de 1965 a 1975, se faz um esforço de construção louco, para tentar agarrar ou manter as colónias, quando no seu interior já estava a decorrer uma guerra colonial que viria, necessariamente, a destruir qualquer ímpeto colonizador. No 25 de Abril vou mostrar, naturalmente, as imagens das pessoas na rua, as manifestações e como é que o SAAL responde a essa reivindicação. Depois, nos anos 80 e 90, como é que o boom dos fundos estruturais, que vêm da Europa, se reflecte nas infraestruturas que são construídas nessa altura e como é que a arquitectura acompanha isso. Sobre os últimos quinze anos, o século XXI, vou tentar mostrar como é que Portugal vive entre a euforia e a crise, e como é que a arquitectura portuguesa reage a isso. No fundo, a exposição começa com imagens da emigração portuguesa dos anos 1960 e acaba com imagens da emigração portuguesa dos anos 2010; mostrando que nós somos um país de viajantes, de nómadas, daí o tema da exposição: *Os universalistas*.

Provavelmente haverá outro momento da exposição onde existirão documentários de obras de arquitectura e aí, já falei com o Luís Urbano, talvez use excertos dos filmes da *Ruptura Silenciosa*. Desse ponto de vista também a *Ruptura Silenciosa* estará presente nesta exposição de Paris, até porque depois gostava de, paralelamente, fazer um programa onde passassem os filmes integralmente com a possibilidade de, se possível, levar lá alguns autores para os explicar.

**SRP:** A imagem e as imagens em movimento representam as formas mais próximas que temos de nos aproximar da história.

**NG:** Exactamente, e também porque, lá fora, cada vez mais se valoriza o cinema português. Em França eles conhecem tudo. Conhecem o Manoel de Oliveira e sofreram quase tanto como nós com a sua morte; conhecem muito bem o Pedro Costa e o *Cahiers du Cinéma* tece grandes elogios ao cinema dele, do João César Monteiro, agora do Miguel Gomes; quer

dizer, eles conhecem tudo, eles absorvem o cinema português porque acham que é um dos cinemas mais originais do sul da Europa; na verdade é, e o documentário também pode vir a ajudar a isso. Normalmente só se faz bom cinema de arquitectura, quando há boa arquitectura para mostrar e nós praticamente não precisamos de sair de casa para fazer bons filmes sobre projectos de arquitectura bons, porque nós temos muito boa arquitectura em Portugal e é talvez por isso que vale a pena apostar no documentário de arquitectura no contexto português.





### **C.1.2. Ficção**

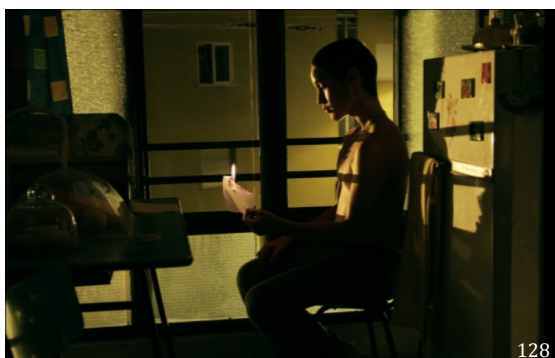


Fig. 121 | 126. *Panorama* (2013) Francisco Ferreira  
 Fig. 122. *A Limpeza* (2013) Manuel Graça Dias  
 Fig. 123. *Arena* (2009) João Salaviza  
 Fig. 124 | 125. *A Casa do Lado* (2012) Luís Urbano  
 Fig. 127. *Cerro Negro* (2011) João Salaviza  
 Fig. 128. *Rafa* (2012) João Salaviza

No contexto da produção ficcional, o arquitecto realizador interessa-se pela arquitectura enquanto disciplina, produzindo nas suas representações cinematográficas olhares atentos e pormenorizados sobre a estética e a organização espacial dos ambientes, diferenciados por factores como as formas, os objectos, os materiais e a luz. Ainda que pontualmente colocando a arquitectura em segundo plano, essas representações fazem sobressair a estrutura e a simbologia dos conteúdos e transparecer as ideias do arquitecto autor do projecto através das vivências dos espaços. O cineasta, naturalmente interessando-se mais pelas consequências da vivência quotidiana da arquitectura e menos pela disciplina em si mesma, revela um olhar crítico sobre os espaços vazios e construídos. A arquitectura é abordada como uma componente essencial à existência dos personagens, mas raramente é o objecto e objectivo principais do guião. Tal opção do realizador, não desvalorizando a disciplina, transparece a sua consideração como uma das componentes indispensáveis à vida. A sua representação dispensa um discurso descritivo e exaustivo dos seus pormenores, para de fazer sentir e apreender pelos sentidos e emoções.

A partir dos anos 60, a vontade de abordar a realidade do país, deu origem a planos cinematográficos atentos às relações mais subtis entre as pessoas, a arquitectura e os espaços. Muito embora os filmes resultantes desses novos intuitos ainda não figurem a arquitectura como um objectivo narrativo último, revelam um interesse claro pelas suas componentes. Quando o desafio parte para uma aproximação às narrativas de ficção que, por intenção, têm a arquitectura como objecto principal da narrativa, os exemplos práticos existem, mas são pouco evidentes. O recente projecto de investigação e de intervenção cinematográfica *Ruptura Silenciosa* é um óptimo exemplo de uma abordagem concreta à arquitectura, enquanto disciplina.

Iniciado em 2010 na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e inicialmente programado para um prazo estabelecido de três anos, o *Ruptura Silenciosa* acabou por terminar um ano mais tarde (2014). Representado maioritariamente por arquitectos, o projecto propôs uma descodificação e clarificação das *Intersecções entre a Arquitectura e o Cinema*, em Portugal, entre 1960 e 1974. Como descrito na apresentação do mesmo, no momento da sua divulgação, '*O projecto Ruptura Silenciosa estudará a proximidade entre os movimentos de renovação no cinema e na arquitectura que corporizaram uma nova visão do espaço e da cidade, marcados pelos acontecimentos sociais, culturais e políticos da década de*

60 e inícios de 70, em Portugal, mas também internacionalmente.<sup>120</sup> Segundo Manuel Graça Dias, autor de alguns filmes contemplados pelo projecto, *«Ruptura» significará um rompimento, um corte, uma interrupção num qualquer fluido contínuo, numa qualquer serenidade narrativa, pouco posta em causa até à chegada dessa quebra; a ruptura, dependendo da sua pertinência e adequação, pode introduzir, com ou sem violência, tropeços no que, até então, tenha sido dominante, consensual, aceite, defendido, forme. As rupturas culturais, (...) abanarão convicções antigas, incitando-nos a ler o «real» de outros modos, a transformá-lo de outros modos, devolvendo-o, finalmente de outros modos.*<sup>121</sup>

Em Portugal, o período em análise foi marcado por acontecimentos históricos como a guerra colonial e a revolução social e política que culminou na queda do regime do Estado Novo em 1974, em vigor desde 1933. Na época, cineastas e arquitectos frequentavam os mesmos meios e discutiam temas comuns, incluindo as possibilidades de cruzamento dos processos e conteúdos das duas disciplinas que, por base, lidam directamente com a realidade do mundo e com a construção, ocupação e vivência do espaço. A ânsia do acompanhamento das tendências internacionais (Neo-Realismo, Nouvelle Vague, etc) fez emergir um conjunto de afirmações cinematográficas e arquitectónicas que evidenciaram novos olhares e formas de representar e de materializar o mundo.

Realizadores como Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e Fernando Lopes propuseram filmes relativos às realidades do tempo presente. Narrativas que olhando a cidade e os espaços de habitar na relação com as pessoas e a sociedade estratificada, deram início ao Cinema Novo em Portugal. Sob a influência do Inquérito da Arquitectura Popular Portuguesa, uma geração de novos arquitectos, dos quais poderão ser enunciados Fernando Távora, Álvaro Siza, Nuno Portas, Nuno Teotónio Pereira e Rui de Athouguia, materializou a crítica ao movimento moderno e as consequências do conhecimento de novas tendências internacionalmente praticadas. Num acto de busca e de experimentação das formas mais complexas de relação com o espaço urbano e com a envolvente, concretizam novas abordagens archi-

---

120. Ruptura Silenciosa [online] disponível em <[www.rupturasilenciosa.com](http://www.rupturasilenciosa.com)> [20.01.2015]

121. DIAS, Manuel Graça (2013) *‘Albarraque e Weinstein: Dois Discursos de Ruptura’*. p.87-124. in URBANO, Luís (coord.) (2013) *Revoluções, Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. Porto: Ruptura Silenciosa (CEAU/FAUP), p.87

tectónicas no Norte e Sul do país, de que viriam a ser exemplos a *Quinta da Conceição*<sup>122</sup>, a *Casa de Chá* e as *Piscinas de Leça da Palmeira*<sup>123</sup>.

Como explica o arquitecto Manuel Graça Dias, a designação do projecto resulta da análise das intervenções activas das duas disciplinas, fazendo uma espécie de síntese das suas intenções e repercussões. '*«Ruptura Silenciosa» tem essa designação, porque nos fala de um corte com o passado, tanto na arquitectura como no cinema portugueses e de uma nova era, mais moderna e mais contemporânea, que não teria aparecido através de um corte muito agressivo, antes se insinuando, a pouco e pouco, de um modo quase reformista; daí chamar-se «Ruptura Silenciosa» - há uma ruptura, mas praticamente não se dá por ela.*'<sup>124</sup>

No projecto *Ruptura Silenciosa*, os elementos da equipa coordenada pelo arquitecto Alexandre Alves Costa arriscaram-se numa área de formação que não é a sua, procurando mostrar o tema sobre o qual reflectem e com a qual trabalham diariamente através de uma linguagem distinta daquela que estão mais familiarizados, procurando '*(...) ver como é que a cidade está representada nos filmes e também como é que os arquitectos absorvem o ambiente cultural daquele período e reflectem isso na sua arquitectura*'<sup>125</sup> Num acto de inovação relativamente aos restantes projectos de investigação concretizados na área, este último apresenta as respostas às suas questões iniciais na forma de documentos, artigos e publicações escritas e de pequenas narrativas cinematográficas. Filmes que utilizam as habilidades e propriedades do cinema - talvez o único capaz de captar a realidade na maior amplitude dos seus domínios, para representar a arquitectura. Explorando a disciplina de forma próxima à vida, potenciam a formalização de um sentido de lugar, existente para lá da realidade e em relação directa com diversas componentes: a matéria, a luz, a cor, o som, a dimensão, a proporção, a perspectiva, etc.

Acerca do carácter ficcional dos registos, Luís Urbano esclarece: '*Não queríamos fazer*

---

122. O campo de golfe e as piscinas, são exemplos das intervenções do arquitecto Fernando Távora na Quinta da Conceição, ao longo dos anos 60

123. Os dois projectos da autoria do arquitecto Álvaro Siza Vieira, construídos, respectivamente, entre 1958-1963 e 1959-1965

124. DIAS, Manuel Graça, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [17.04.2015] ver entrevista na íntegra, pp.251-163

125. URBANO, Luís (s.d.) citado em JORNAL i (2012) '*Sizígia: Arquitectura em Ficção Reconhecida no Chile*' *Jornal i* [online] disponível em <<http://www.ionline.pt/artigos/boa-vida/filme-sobre-obra-siza-vieira-conquista-premio-projecto-ruptura-silenciosa-da>> [20.01.2015]

*documentários, como é habitual quando se filma arquitectura. Propusemo-nos a fazer filmes de ficção sobre aquelas obras*.<sup>126</sup> *Ruptura Silenciosa*, cumpre com os principais objectivos propostos, relativos à análise, exploração e representação de um conjunto de obras arquitectónicas marcantes, num determinado período da história da arquitectura portuguesa. Valoriza narrativas que se afastam dos modos mais frequentes do cinema documental, utilizando a ficção como meio de aproximação aos edifícios e aos conceitos arquitectónicos por eles introduzidos. Entre outras histórias apresentadas pelo projecto e premiadas em festivais de cinema, *Sizígia* (2012) explora o dia-a-dia de um funcionário das *Piscinas das Marés* em Matosinhos, cujas funções passam pela manutenção das mesmas até à época alta de ocupação de Verão. *A Casa do Lado* (2012) lança uma interpretação acerca do que seriam as reuniões de uma geração que se reunia na *Vill'Alcina* (1973) de Sérgio Fernandez,<sup>127</sup> com propósitos políticos de oposição ao regime. *A Encomenda* (2013) utiliza a entrega de uma encomenda na casa de fim-de-semana do arquitecto Raúl Hestnes Ferreira (1959-1961), como motivo para um carteiro poder explorar os espaços através de sucessivas deslocações pela casa, pensamentos e devaneios teóricos. *A Limpeza* (2013) expõe o quotidiano de uma empregada doméstica da *Casa Weinstein* do arquitecto Manuel Vicente, que, pela sua profissão conhece todos os segredos deste espaço de habitar, dando a conhecer, através do cumprimento das suas funções de limpeza, pormenores surpreendentes sobre a casa onde trabalha.<sup>128</sup> *Sagrado* (2014), como foi referido anteriormente, afastando-se dos registos anteriores de ficção e assumindo-se como a excepção às restantes abordagens, debruça-se sobre a *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* (1962 – 1976), na forma de uma narrativa documental<sup>129</sup> - uma exposição simultânea do olhar do arquitecto realizador do filme e do discurso dos autores do projecto de arquitectura em questão, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira.

O projecto revelou-se inovador, na arquitectura e no cinema, tanto pelos meios que

126. URBANO, Luís (s.d.) citado em PINTO, Mariana Correia (2012) '*Ruptura Silenciosa: São arquitectos a fazer cinema para mostrar arquitectura*' *P3 Público* [online] disponível em <<http://p3.publico.pt/node/2475/>> [22.01.2015]

127. *Sizígia* e *A Casa do Lado* correspondem aos dois primeiros filmes do projecto *Ruptura Silenciosa*, realizados pelo arquitecto Luís Urbano.

128. *A Encomenda* e *A Limpeza* correspondem aos dois filmes realizados pelo arquitecto Manuel Graça Dias, no âmbito do projecto *Ruptura Silenciosa*,

129. *Sagrado* é o último filme do projecto *Ruptura Silenciosa*, realizado pelo arquitecto Nuno Grande.



utilizou, como pelos conteúdos que abordou. Ao cruzar duas disciplinas distintas e simultaneamente sobreponíveis e converter o conhecimento e resultados gerados pela investigação em documentos escritos e visuais de fácil acesso e entendimento abrangeu um público alargado, incitando a continuação da sua exploração. Como explica o arquitecto Nuno Grande, *'(...) não existem muitas investigações feitas em Portugal sobre o cruzamento entre a arquitectura e o cinema, sobretudo considerando a época abordada por este projecto, em que temos um novo cinema português, mas que temos também novas concepções de arquitectura que procuram olhar mais para dentro da condição portuguesa e ao mesmo tempo aprender com o que se está a passar lá fora.'*<sup>130</sup>

Na sequência da exploração das várias formas de representação da arquitectura pelo cinema que o presente trabalho objectiva e considerando a importância da produção de cinema ficcional que, tendo ou não por objectivo último a arquitectura, se aproxima intencionalmente dos seus conteúdos, apresentamos dois casos de estudo resultantes das produções do projecto *Ruptura Silenciosa, A Casa do Lado* (2012) de Luís Urbano e *Panorama* (2013) de Francisco Ferreira, e um de produção independente, *Arena* (2009) de João Salaviza.

Os primeiros exemplos representam edifícios icónicos da arquitectura portuguesa e o último, um bairro social dos arredores de Lisboa, servindo-se das capacidades narrativas da ficção para representar pequenas histórias sucedidas na relação com o espaço. A arquitectura representa um objecto em si mesmo, com corpo e vida, influenciando diversas formas de habitar, de ocupar e de vivenciar os seus espaços e os outros que lhe são envolventes.

---

130. GRANDE, Nuno, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [17.04.2015] ver entrevista na íntegra, pp.119-130

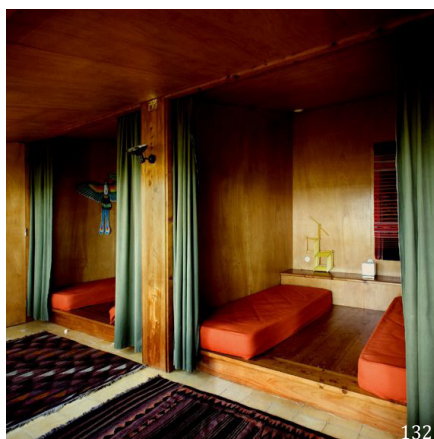




***A Casa do Lado***



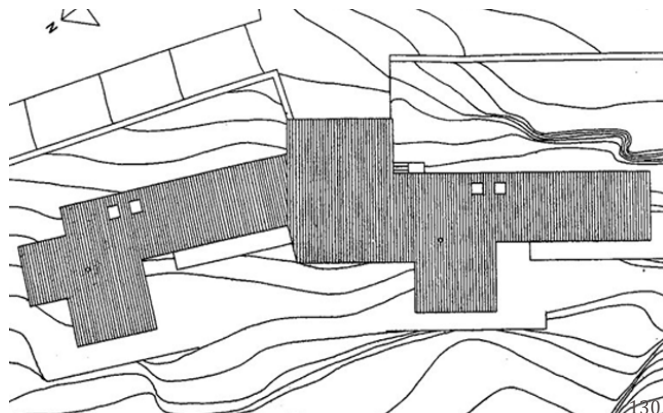
129



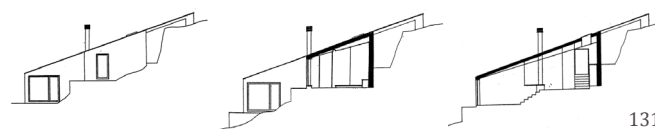
132



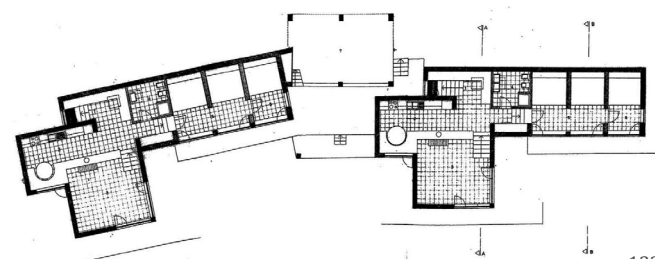
134



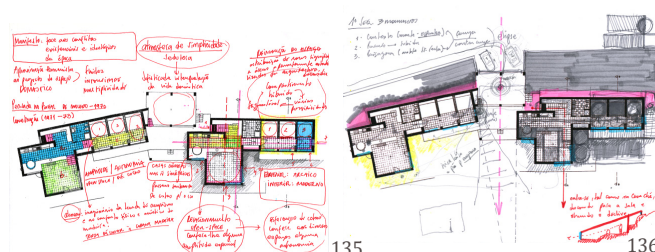
130



131



133



135

136



137

Fig. 129 | 132 | 134 | 137. *Vill'Alcina* (1971-1973) Sérgio Fernandez

Fig. 130 | 133. Plantas de cobertura e piso térreo da *Vill'Alcina*, respectivamente

Fig. 131. [da esq. para a dir.] Alçado Sul, Corte BB, Corte AA da *Vill'Alcina*

Fig. 135 | 136. Desenhos *Ruptura Silenciosa*





*'(...) a Casa de Caminha é uma montagem quase cinematográfica: uma casa rural, espartana, dá lugar a uma narrativa moderna, com os seus actores particulares.'*<sup>131</sup>



131. FIGUEIRA, Jorge (2008) 'A Casa do Lado'. pp.57-62 in COSTA, Alexandre et.al. (eds.) (2008) *Só nós e Santa Tecla: A Casa de Caminha de Sérgio Fernandez*. Equações de Arquitectura 71. Porto: Dafne Editora p.58

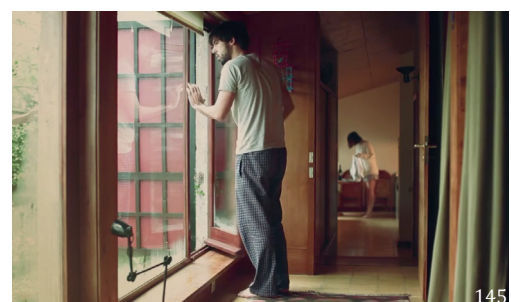


Fig. 138 - 145. *A Casa do Lado* (2012) Luís Urbano

# A CASA DO LADO

uma curta-metragem na Vill'Alcina



RUPTURA SILENCIOSA apresenta A CASA DO LADO realização e argumento LUIS URBANO assistência de realização ANA RESENDE fotografia RUI MANUEL VIEIRA, MIGUEL C. TAVARES montagem MIGUEL C. TAVARES pós-produção vídeo JOANA DEUSADO pós-produção áudio ARMANDO RAMOS somplastia ANA RESENDE, MIGUEL C. TAVARES música original GUILHERME LAPA  
um filme realizado no âmbito do projecto de investigação RUPTURA SILENCIOSA INTERSECÇÕES ENTRE ARQUITECTURA E CINEMA, PORTUGAL 1989-24 com o apoio de FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, CEAL FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA, COMPETE - PROGRAMA OPERACIONAL FACTORES DE COMPETITIVIDADE,  
QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL, UNIÃO EUROPEIA - FUNDO EUROPEU DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL | 2012

 RUPTURA SILENCIOSA  
Interações entre a Arquitectura e o Cinema, Portugal 1989-24

 JACK  
BACK  
PACK

 PORTO  
UNIVERSIDADE DO PORTO

 FCT  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

 COMPETE  
Programa Operacional Factores de Competitividade

 ER  
ER  
ER

 UNIÃO EUROPEIA  
FUNDO EUROPEU DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL

mais informações em [www.rupturasilenciosa.com](http://www.rupturasilenciosa.com)

Fig. 146. Cartaz de *A Casa do Lado* (2012) Luís Urbano

Luís Urbano tem vindo a marcar o seu percurso de estudante e de arquitecto com sucessivos artigos, publicações e apresentações resultantes da procura dos cruzamentos entre a arquitectura e o cinema. Os seus filmes expressam uma intensão clara de mostrar e explorar a arquitectura sem a submeter aos limites e definições mais fechadas das abordagens documentais, permitindo o seu entendimento e o interesse por parte dos arquitectos, cineastas e público em geral. *Sizígia* (2012) e *A Casa do Lado* (2012) resultam do projecto de investigação *Ruptura Silenciosa – Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974* que o arquitecto submeteu ao concurso de projectos de investigação da RTP em 2008/2009, junto com o arquitecto Alexandre Alves Costa, seu orientador de doutoramento. Desenvolvido na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto entre 2010 e 2014, o projecto deu origem à prova de Doutoramento, *Entre Dois Mundos. Arquitectura e Cinema em Portugal. 1959-1974*.

Os primeiros dois filmes de Urbano englobam obras críticas e interventivas relativamente ao movimento moderno na arquitectura - *Sizígia* (2012) marca o início do período estudado pelo projecto (1960) e *A Casa do Lado* (2012) assinala o fim do mesmo (1970). As curtas-metragens manifestam autonomia no tratamento objectivo e poético dos conteúdos. Não se prendendo aos suportes de informação pré-existentes (livros, revistas, entrevistas, etc), expõe pontos de vista pessoais sobre as obras, efectivando a afirmação, *‘Eu acho que o único cinema que me interessa, ou o cinema que interessa, é o que tem um ponto de vista pessoal.’*<sup>132</sup>

A pré-produção pressupõe uma pesquisa e entendimento aprofundados sobre a origem dos objectos narrativos, mas as imagens dos argumentos não dependem dos discursos elucidativos e explicativos dos arquitectos autores dos projectos arquitectónicos. O autor não dispensa a decomposição da obra nos seus conceitos arquitectónicos mais básicos e simultaneamente complexos. Como afirma, *‘Eu quis perceber exactamente o que é que estava na origem da obra, e o que é que os próprios autores tinham a dizer sobre aquele espaço, mas estava mais interessado em produzir uma ficção, com uma história que não existe na realidade, apesar de ter alguns referentes na realidade, que potenciassem aquilo que considere mais*

---

132. URBANO, Luís, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [27.03.2015] ver entrevista na integra, pp.227-249

*interessante naquelas obras.*<sup>133</sup>

Mostrar espaços e edifícios arquitectónicos através das componentes mais simples da sua vivência e experiência física são os principais intuitos do realizador. A colocação da arquitectura no segundo plano da acção não corresponde forçosamente à sua desvalorização, mas a uma consciência exacta de que independentemente do seu valor funcional, estético e artístico, a arquitectura ocupa um plano imprescindível, mas secundário, da vida. *‘A arquitectura nunca é o personagem principal da vida das pessoas. Se for, há um problema qualquer com a arquitectura. (...) É mais importante a maneira como as pessoas a ocupam, o espaço onde estão e as memórias que têm do edifício, do que a arquitectura propriamente dita. Se a arquitectura está sempre a convocar, se tende a impor-se e a transformar-se sempre numa coisa principal, cria uma relação relativamente opressiva, pois ela deve estar diluída na vida.*<sup>134</sup>

### **Vill'Alcina (1971 – 1973) Sérgio Fernandez**

A *Vill'Alcina* corresponde a um dos dois volumes desenhados e construídos pelo arquitecto Sérgio Fernandez entre 1971 e 1973, para um lote que tinha adquirido com outro amigo na vila de Caminha, perto da fronteira com Espanha. Só o próprio arquitecto chegou a habitar o lugar que pelas suas condições de florestação agreste adoptou características tonais e sonoras únicas. Na época de 1970, Caminha tinha poucas casas e o terreno escolhido situava-se num lugar isolado, envolvido pela vegetação densa da floresta.

Pelo estado vibrante e simultaneamente pacífico do lugar, o arquitecto tomou por principal condicionante do projecto a preservação da natureza e da pendente do terreno. Desenhou dois volumes iguais, unidos pela cobertura e pelo espaço exterior central de entrada no lote, diferenciados pela posição relativa ao terreno e ao sol. Camuflados pela vegetação que nunca foi destruída ou replantada, crescendo livremente conforme as estações, esses volumes respondem à ideia de *‘(...) fazer uma coisa que não se visse.*<sup>135</sup> Utilizada como um espaço de férias e de reunião de amigos com interesses culturais, artísticos e políticos, inovadores e revolucionários, a *Vill'Alcina* propôs-se liberta das referências de conforto e das necessidades que a vida quotidiana da cidade frequentemente exige, assumindo a liber-

---

133. URBANO, Luís, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [27.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.227-249

134. *Ibidem*

135. Sérgio Fernandez aos 22'. in CASTANHEIRA, Graça (2012) *A Casa*. 1º Ep. [série TV, A Casa e a Cidade] Portugal: RTP



dade do uso dos seus espaços e o baixo custo da sua construção.

Com estrutura de pedra e cobertura em telha de betão, dissolve-se na natureza e na materialidade das construções da vila. Entre a pele exterior e o interior de reboco e madeira não existe isolamento, o que torna as diferenças de temperatura mais acentuadas. Composta por uma cozinha, sala de estar e alcovas, define-se num eixo longitudinal de união e de disposição espacial. A entrada quase a eixo articula para a direita os espaços comuns, dispostos em dois níveis amplos e ligados por escadas e para a esquerda os mais privados, separados por uma pequena escada de transição e uma casa de banho.

O mobiliário modela o espaço, transformando a função em experiência poética e os objectos em elementos que desenham ambientes diferenciados, num mesmo *open-space* e conjunto edificado. No espaço de cozinha e sala, a mesa insere-se no plano contínuo que dobra a parede de reboco, desenhando um banco de apoio à mesa de jantar e à cozinha, que por sua vez define a sala de estar, situada a uma cota inferior. O tecto acompanha o declive do terreno. As alcovas assemelham-se a um espaço de pódio único, relativamente ao corredor que as une, separando-as os planos verticais que ritmadamente definem três espaços de dormir. Sendo a natureza o principal elemento condicionador do projecto, os vãos são abertos a poente, recortando sucessivos quadros de paisagem, com montanha, árvores e vegetação. Contemplativos e transponíveis do interior para o exterior e vice-versa, os vãos de vidro com portadas vermelhas expõem-se a *'Uma paisagem excessiva, capaz de devassar o espaço mais íntimo da habitação, expondo o refúgio à mais bela e antiga experiência cenográfica: o pôr-do-sol (...)'*<sup>136</sup>

Construída num período político de transição, a *Vill'Alcina* segue alguns conceitos da arquitectura moderna ao manter a ideia de *open-space* e de continuidade espacial. Porém, questiona outros ao considerar a envolvente natural uma condicionante integrante do projecto e assumir uma ponderação e decisão da dimensão e do lugar das aberturas, consoante a vegetação.

Maria Manuel Oliveira conclui, *'A Vill'Alcina aproxima-nos ainda agora, quase quatro décadas volvidas da sua concepção – numa altura em que a família encontra novíssimas enunciações e se revê em temporalidades instáveis -, de algumas pertinências que se afiguram centrais*

---

136. BANDEIRA, Pedro (2008) *'Um texto sobre o pôr-do-sol'*. pp.63-76, in *ibidem*, p.63

ao habitar contemporâneo. Ao seu modo reservado, contém importantes instruções para uma aproximação humanista ao projecto do espaço doméstico: fluidez, intensidade, multiplicidade, surgem como atributos indispensáveis a uma arquitectura que pretenda ultrapassar obsoletas convenções herdadas, integrar a ambivalência e admitir a metamorfose na recomposição da cultura do habitat.<sup>137</sup>

Segundo Jorge Figueira '(...) a casa de Caminha é a última casa moderna a ser construída em Portugal. Resulta da experiência particular de Sérgio Fernandez no quadro da arquitectura moderna que podemos situar em dois acontecimentos: a colaboração com Viana de Lima, entre 1957 e 1965; e a realização do CODA em Rio de Onor, 1964'<sup>138</sup>

### **A Casa do Lado (2012) Luís Urbano**

*A Casa do Lado* (2012) é a segunda produção cinematográfica do projecto *Ruptura Silenciosa*, da autoria de Luís Urbano. O título, estabelecendo diferentes relações, não só faz uma referência ao belíssimo texto do arquitecto Jorge Figueira, escrito para o livro *Só Nós e Santa Tecla, A Casa de Caminha de Sérgio Fernandez*<sup>139</sup>, como explica o seu sentido na relação com a narrativa. O enredo baseia-se num conjunto de jovens que ocupam a *Vill'Alcina*, à chegada da PIDE que pretende revistar a casa, como era habitual no período de opressão política em Portugal.

Sem dar a conhecer a entrada da casa, a narrativa inicia-se já dentro da mesma. De costas para a paisagem, começa com um *travelling* muito aproximado que percorre a casa no seu sentido longitudinal, desde o extremo da cozinha até às alcovas. Articulando os vários momentos espaciais mostra, sucessivamente, a banca cheia de louça, os objectos amontoados e as alcovas onde dormem vários jovens, distribuídos pelas três divisórias.<sup>140</sup>

A apresentação rápida do contexto interior da *Vill'Alcina* transita para uma acção exterior, reveladora do seu contexto e articuladora dos acontecimentos mais atribulados da

---

137. OLIVEIRA, Maria Manuel, (2008) '*Linha e Sombra*'. pp. 25-34, in COSTA, Alexandre et.al. (eds.) (2008) *Só nós e Santa Tecla: A Casa de Caminha de Sérgio Fernandez*. Equações de Arquitectura 71. Porto: Dafne Editora p.32

138. FIGUEIRA, Jorge (2008) '*A Casa do Lado*'. pp.57-62, in *ibidem*, p.57

139. COSTA, Alexandre et.al. (eds.) (2008) *Só nós e Santa Tecla: A Casa de Caminha de Sérgio Fernandez*. Equações de Arquitectura 71. Porto: Dafne Editora

140. Este *travelling* inicial recorda as palavras de Sérgio Fernandez que descrevem a casa como um lugar de férias, onde os amigos se reuniam com bastante frequência.



narrativa. Subsequente às imagens do pão a ser amassado e cozido aparece um rapaz que percorre as ruas de pedra da vila de Caminha a distribuir pão e leite pelas portas das várias casas. Ainda que inicialmente não conseguindo entrar no portão da habitação pretendida, acaba por concluir a sua entrega, deixando um saco de pão e uma garrafa de leite na porta da casa ao lado daquela anteriormente apresentada pelo *travelling*. Este momento é preponderante à chegada dos polícias que, associando a comida à porta da casa ocupada, empregam algum tempo na averiguação dessa possibilidade, permitindo a sua percepção por parte dos jovens que até então dormiam nas alcovas. Estes, estremecidos, abandonam a casa numa correria pelas ladeiras exteriores, deixando presente o casal, dono da mesma, que entretanto acaba de arrumar e de organizar o espaço da *Vill'Alcina*.

Após o *travelling* inicial, a entrega do pão e do leite e a chegada dos polícias, as acções são rápidas e inquietas. Tornando evidentes os cortes e a montagem das imagens, sintetizam os movimentos e o intervalo entre as cenas, suprimindo a duração do filme e ampliando o conteúdo dos três pequenos contos interdependentes - os jovens que se reúnem em pensamentos e modos de vida livres, criando objectos interventivos anti-regime; os policiais que incumbidos por uma força maior, controlam a liberdade do povo, cumprindo funções de fiscalização e apreensão e a criança que diariamente cumpre a tradição da distribuição de alimentos básicos pela vila. Embora o *travelling* inicial não revele o conteúdo espacial da casa, mas principalmente os seus materiais e objectos próximos, as acções que lhe seguem clarificam os espaços percorridos e a contiguidade dos mesmos. A importância do eixo longitudinal articulador dos compartimentos da casa é salientada pelo *travelling* que se assume como um artifício de filmagem excepcional, relativamente aos restantes momentos em que a câmara fixa observa os movimentos dos personagens.

No decorrer da narrativa, uma jovem acorda com o despertador, veste uma camisola branca e percorre a casa em sentido oposto ao do *travelling*. A câmara acompanha esse compasso e se até então se manifestava, maioritariamente, como observadora fixa das acções, após esse momento, começa a movimentar-se no espaço, procurando seguir os personagens. Embora os primeiros movimentos da objectiva sejam lentos e quase imperceptíveis, nos instantes da arrumação frenética da casa e fuga dos personagens, tornam-se mais instáveis e acelerados. A inspecção da PIDE culmina num plano fixo poético que desvenda o percurso inicial da personagem acabada de acordar. Alcançando os espaços sociais e privados da

casa, fixa uma jovem sentada no banco da cozinha e um outro jovem encostado à parede das alcovas, que parece debruçado sobre o mesmo banco que o personagem desconhecido, desenhado num quadro. O tempo da acção e da imagem assume-se como factor preponderante na construção e no entendimento da narrativa que, desenrolada de forma lenta e simultaneamente apressada, está repleta de sensações múltiplas de suspense, quietude, medo e alívio.

A história de *A Casa do Lado* utiliza as imagens em movimento como meio de representação de sensações e de temas arquitectónicos reais. Aborda os objectivos criativos e projectuais do arquitecto autor da obra, expressos em textos, discursos e desenhos técnicos e os resultados da materialização e vivência da casa. Através dos percursos dos personagens, o realizador localiza a *VillAlcina* num contexto determinado, transmitindo a ideia de uma vila isolada, com construções tradicionais de pedra e uma floresta agreste, envolvente à casa. Acentua a existência de dois volumes iguais, interligados por um espaço coberto e exterior comum e explora os vãos e a plasticidade da pele do edificado e dos modos de utilização interna da casa, valorizando os detalhes dos seus acabamentos, materiais e mobiliário.

Os artificios ficcionais, como o som, intensificam a narrativa que pela complexidade da filmagem e montagem parece contar uma história contínua no tempo. Como se a vida dos personagens existisse antes de ser filmada e continuasse após o seu término, o argumento expõe o presente dos personagens, indicia o tempo passado da noite anterior e adivinha um futuro possível, para os dias que se seguirão. Sendo escassas as intervenções dos personagens, o som assume um papel preponderante em todo o processo de representação, assumindo-se a alternância entre o ruído original dos objectos e da natureza e a melodia da banda sonora seleccionada, os factores caracterizadores das emoções relativas aos personagens e diferentes momentos do filme.

Em *A Casa do Lado*, a arquitectura não chega a pertencer a um segundo plano do filme, pois a sua preponderância nas acções, reacções, atitudes e expressões dos personagens é tão intensa que naturalmente faz sobressair a sua figura. A forma como os personagens ocupam e se servem dos espaços e objectos – dormem nas alcovas, encostam-se às paredes, sentam-se em diferentes planos horizontais, sobem e descem escadas, atravessam vãos, etc., permite ao observador conceber uma noção objectiva dos conceitos de dimensão, escala, proporção e equilíbrio que a casa transmite.

Comparativamente ao documentário *A Casa*, Luís Urbano não deixa de representar a

arquitectura e de a mostrar no seu todo, contudo, aborda-a na forma mais sensível do uso, do movimento e da relação directa entre o corpo e o espaço. Como explica, *'Houve algumas coisas que eu achei que eram essenciais aparecer, só que não pela ordem que as pessoas estão habituadas a ver nos documentários de arquitectura.'*<sup>141</sup> Ainda que o documentário *A Casa* explicita os intuitos do arquitecto e a disposição lógica da casa, as afirmações do discurso do documentário só são realmente efectivadas quando os dispositivos ficcionais da narrativa de *A Casa do Lado* vivem esses mesmos espaços. Transgredindo as explicações do objecto, dos materiais e da função, a curta-metragem de ficção vive a arquitectura exibindo os espaços através do movimento dos personagens e da câmara. As imagens em movimento, por vezes são fixadas em planos poéticos, que se assemelham a fotografias pela forma como trabalham a luz e como dispõem e compõem os objectos no campo da objectiva.

*A Vill'Alcina* não ocupando o lugar de personagem principal, é um espaço de segredos, de aconchego e de atmosferas sensíveis, complementar aos personagens. *A Casa do Lado* aborda as mesmas realidades objectivas do documentário *A Casa*, mas arrisca acrescentar as emoções mais simples da ocupação e vivência física dos espaços. Assumindo-se uma narrativa notoriamente ficcional, torna-se difícil e possivelmente forçada a sua relação com o registo documental.

---

141. URBANO, Luís, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [27.03.2015] ver entrevista na integra, pp.227-249



***Panorama***

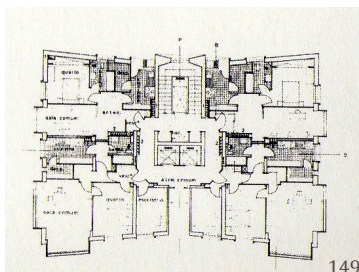
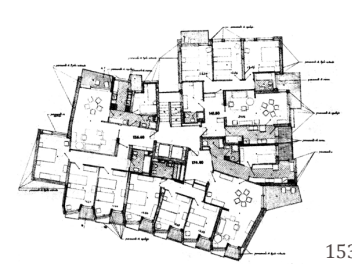
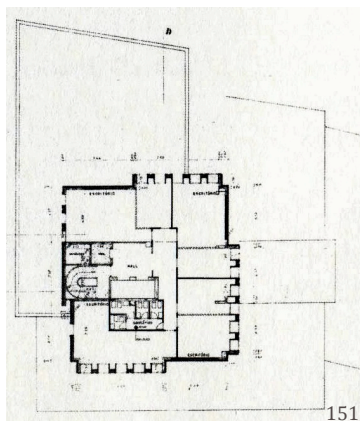
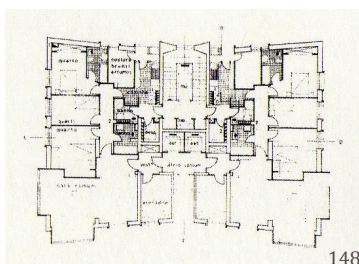


Fig. 147-149. *Edifício Miradouro*, Porto (1969) David Moreira da Silva, Maria José Marques da Silva  
 Fig. 150 | 151. *Jornal de Notícias*, Porto (1965-1970) Márcio Freitas  
 Fig. 152 | 153. *Edifício de Habitação Montepio Geral*, Porto (1960-1961) Agostinho Ricca  
 Fig. 154 | 155. *Grupo de Moradias Populares do Aleixo*, Porto (1969 – 1976) Manuel Telles  
 Fig. 156 | 157. *Hotel D. Henrique*, Porto (1966-1974) José Carlos Loureiro, Pádua Ramos e C. de Almeida





158



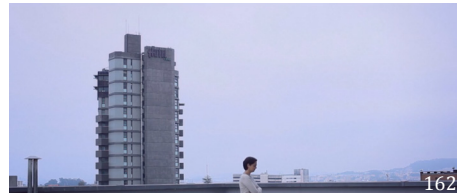
159



161



160



162



163



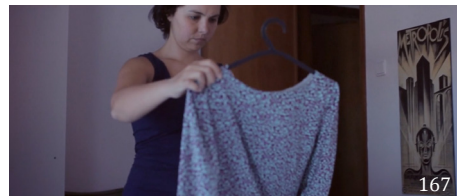
164



166



165



167

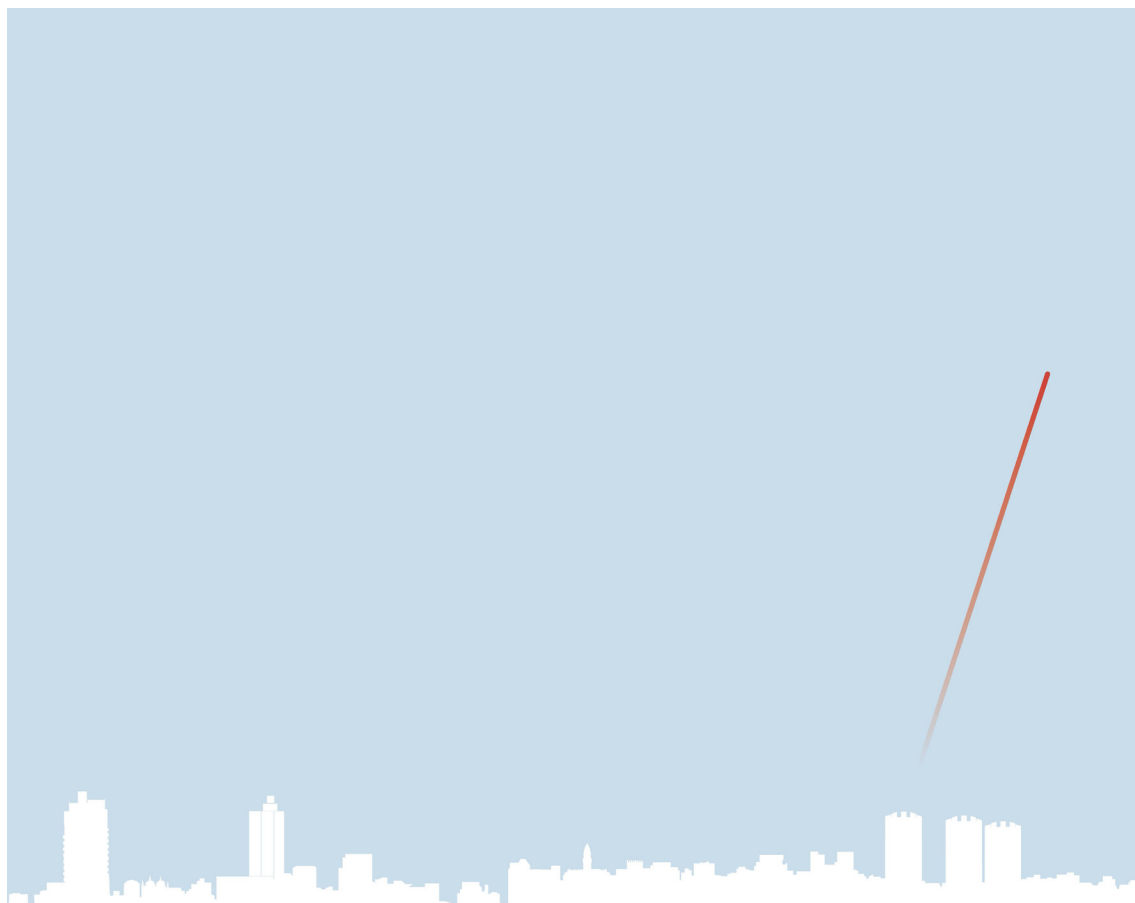


168



169

Fig.158-169.Panorama(2013)FranciscoFerreira



# PANORAMA

RUPTURA SILENCIOSA apresenta PANORAMA uma curta-metragem nos Torres do Porto SOFIA DUARTE SILVA música original THE BEAUTIFUL SCOROPHONIC edição e cinematografia BRUNO MACARATO montagem FRANCISCO FERREIRA e BRUNO MACARATO com RUI VIEIRA pós-produção João ARMANDO RAMOS  
roupa personagem ANABELLA BALCABRE coreografia MARTA ALVES assistência produção ANA MARIA TRABALLO direção de produção LUIS VIEIRAS argumento e realização FRANCISCO FERREIRA com JOÃO ROSAMUNDO um filme realizado no âmbito do projecto de investigação RUPTURA SILENCIOSA, INTERSECÇÕES ENTRE ARQUITECTURA E CINEMA, PORTUGAL 1980-74  
com o apoio da FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, CEAL, FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA, COMPETE - PROGRAMA OPERACIONAL FACTORES DE COMPETITIVIDADE, QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL, UNIÃO EUROPEIA - FUNDO EUROPEO DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL 2013



mais informações em [www.rupturasilenciosa.com](http://www.rupturasilenciosa.com)

Fig. 170. Cartaz de *Panorama* (2013) Francisco Ferreira



Da participação do arquitecto Francisco Ferreira no projecto *Ruptura Silenciosa*, resulta *Panorama*, um filme sensível à arquitectura e à cidade, que demonstra uma extrema subtilidade e perspicácia no tratamento dos conteúdos. Debruçado na cidade do Porto, o realizador selecciona o *Grupo de Moradias Populares do Aleixo*, o *Jornal de Notícias* e o *Hotel D. Henrique* como cenários principais da narrativa. Não excluindo as construções que com estruturas idênticas os rodeiam, assinala a ruptura dos anos 60, marcada pela construção de edifícios torre, que se pretendiam implantados, desde as áreas mais periféricas até ao centro histórico da cidade. A curta-metragem de origem e estrutura simples, constrói-se num jogo de pequenas histórias e símbolos, capazes de situar o presente da cidade e de fazer recordar o passado dos super-heróis imaginários. A narrativa cuidadosamente planeada e estruturada, articula pormenores que ampliam a duração dos momentos, forçando o observador a considerar e reflectir cada movimento e instante da acção.

Exibida no *Festival de Curtas de Vila do Conde* de 2014, a narrativa de ficção foi seleccionada para o *Festival Internacional de Curtas Metragens de Clermont-Ferrand* e venceu o prémio de Melhor Curta-metragem Nacional de Ficção no *Arquitecturas Film Festival 2013* mostrando que, embora idealizada e produzida por um grupo de arquitectos investigadores, a sua exibição não se limitou ao alcance do público amante da arquitectura, mas também aos cineastas, críticos de cinema e público em geral.

### **Edifícios Torre**

A recuperação das cidades, após a II Guerra Mundial, incentivou a construção em altura, como modo de valorização do lote e do desenho da paisagem urbana. Em Portugal e mais concretamente no Porto, tais ideais foram viabilizados pelo *Plano Director Municipal* da autoria de R. Auzelle que propôs a alteração do desenho do *skyline* da cidade, criando condições para a edificação em altura, o que, por consequência, diminuiu o protagonismo da Torre dos Clérigos – até então, a mais alta da cidade. Promovendo a valorização das áreas periféricas da cidade e do centro urbano, o plano director materializado a partir dos anos 60 sugere uma ruptura arquitectónica, visível nos primeiros edifícios torre de habitação e de escritórios construídos na cidade, de que são exemplos: o *Edifício de Habitação Montepio Geral* (1960 - 1961) de Agostinho Ricca, o *Edifício Miradouro* (concluído em 1969) de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva e os edifícios torre abordados pela curta-

-metragem de Francisco Ferreira. Apesar da proximidade das suas concepções, *‘Mais do que uma posição de escola ou mesmo de tendência, os exemplos analisados são reveladores de percursos e tendências pessoais, (...)’*<sup>142</sup>

### ***Jornal de Notícias* (1965 – 1970) Márcio Freitas**

Na década de 60, Márcio Freitas projectou um volume vertical assente num pódio, numa localização estratégica sobre a linha de metro da Trindade, com domínio visual sobre o centro urbano da cidade.

O projecto destinado às instalações de um dos principais jornais do Porto, ocupou o piso térreo com as funções de produção gráfica e de entrada e os pisos superiores da torre com escritórios. Aproximando-se da escala humana no lado Norte com um volume com uma galeria e um painel de azulejos adossado à torre, no lado Sul fez ressaltar a sua autonomia, assemelhando-se a um arranha-céus.

A planta ortogonal com um espaço central de acessos verticais e compartimentos de escritórios a ocupar o perímetro das quatro frentes, teve repercussões directas nas fachadas. A frente Norte, considerando a presença da rua, foi tratada como uma fachada urbana, distinguindo-se das restantes frentes trabalhadas em profundidade com um pano de fundo uniforme, revestido com azulejo castanho e uma superfície sobreposta, recortada pelo padrão dos vãos relativos aos escritórios.

A torre do *Jornal de Notícias* responde ao desenho mais formal deste tipo de edifícios com base, ‘corpo’ e remate, sendo encimada pelos vazios das grandes varandas exteriores, que tornam o seu topo mais leve e visualmente permeável. *‘De facto, neste edifício composto, é ao programa excepcional do JN que se dedica o esforço de investigação espacial, sendo a torre o resultado construído das condicionantes infra-estruturais que a precedem.’*<sup>143</sup>

### ***Hotel D. Henrique*, (1966-1974) José Carlos Loureiro, Pádua Ramos e C. de Almeida**

Ao longo da década de 60 e até 1973 – ano em que foi inaugurado o *Hotel D. Henrique* desenhado por José Carlos Loureiro, Pádua Ramos e C. de Almeida, sofreu alterações pro-

---

142. LOUSA, António Portovedo (2001) *Edifícios Torre*. Fascículo 17. in Costa, Alexandre Alves, et. al. (2001) *Porto 1901 – 2001: Guia de Arquitectura Moderna*. Fascículo 17. Porto: Porto 2001

143. COSTA, Alexandre Alves, et.al. (2001) *Porto 1901 – 2001: Guia de Arquitectura Moderna*. Fascículo 17. Porto: Porto 2001

gramáticas que, embora não se repercutindo drasticamente no desenho interior do volume, alteraram por completo o seu sentido inicial, convertendo o edifício num dos mais emblemáticos hotéis do centro da cidade do Porto.

Resultante do concurso para um arranha-céus de escritórios e comércio, o edifício propunha um atravessamento do lote, desde a rua do Bolhão até à do Bonjardim, através de um volume de galerias que se oporia ao da torre, pousada num nível superior relativamente à rua. Com o desenvolvimento do projecto, o cliente considerou oportuna a alteração da função do volume mais alto, fazendo-o corresponder a um hotel. Se a junção de diversas funções num só edifício era por si só inovadora, o desenho orgânico do volume afastou o hotel das formas mais clássicas da arquitectura, valorizando nas plantas e alçados, as diferentes fachadas e pontos de vista possíveis, ao longo dos 360º envolventes à torre. Opondo-se ao edifício do *Jornal de Notícias*, na forma e na função, o projecto remata a torre com um espaço de restaurante com pé direito baixo e um sistema de brise-soleil, potenciadores do olhar panóptico sobre a cidade. No seu conjunto afirma-se por uma *'(...) mistura inteligente entre internacionalismo, lido através de modelos italianos e ingleses, e tradição, entendida sobretudo como reutilização de materiais e sistemas tradicionais que são redesenhados e adaptados a formalizações contemporâneas.'*<sup>144</sup>

### **Grupo de Moradias Populares do Aleixo, (1969 – 1976) Manuel Telles**

Na sequência do Plano Director Municipal de R. Auzelle e num momento em que se anunciava urgente o realojamento da população da baixa do Porto, cuja situação económica e social eram difíceis, Manuel Telles projectou um conjunto de cinco torres distribuídas em treze pisos, capazes de alojar um considerável número de famílias a baixo custo. O projecto desenvolvido e construído entre 1969 e 1976 localizava-se numa área periférica à cidade e pela dimensão do terreno permitia uma distribuição afastada das torres. Como afirmou o arquitecto autor, a localização das torres *'(...) foi condicionada pelo terreno. Localizam-se ao longo ou perto da via de penetração, de modo a manter o mais possível o contacto com ela. Os afastamentos conseguidos entre elas e a sua posição relativa são de molde à insolação das habitações ser bastante favorável.'*<sup>145</sup>

144. LOUSA, António Portovedo (2001) *Edifícios Torre*. Fascículo 17. in *ibidem*

145. Ruptura Silenciosa [online] disponível em <[www.rupturasilenciosa.com](http://www.rupturasilenciosa.com)> [09.04.2015]

Lidando com propósitos e problemas delicados, o projecto arquitectónico para o complexo habitacional pretendia-se potenciador das melhores qualidades do lugar e articulador de vivências conjuntas. Repetidas entre si, as torres articulavam três volumes de apartamentos agregados por um espaço central vazado e um bloco de acessos verticais. Os recortes desenhados pela planta das torres marcavam o espaço da entrada e articulavam um maior número de frentes com incidência de luz natural.

Embora a primeira fase de alojamento tenha sucedido conforme o programado, numa fase seguinte de ocupação da segunda torre, os habitantes apropriaram-se dos apartamentos sem o consentimento das entidades responsáveis, denunciando o difícil controlo do processo do projecto. O espaço inicialmente anunciado como boia de salvação para os mais necessitados converteu-se no conjunto de moradias problemáticas do bairro do Aleixo. Um lugar de controvérsia constante relativa à sua origem, consequente degradação e propostas de recuperação ou de definitiva destruição. Sendo frequente a atribuição da culpa dos insucessos dos bairros sociais à arquitectura, entre 2011 e 2013 procedeu-se à implosão das torres quatro e cinco do conjunto, o que incentivou o olhar crítico e activo da sociedade e dos artistas.

### ***Panorama (2013) Francisco Ferreira***

Como os restantes filmes de *Ruptura Silenciosa*, *Panorama* pretende uma relação com a arquitectura capaz de reflectir a influência das grandes torres, construídas entre 1960 e 1974, na cidade do Porto. A narrativa sucedida entre três lugares distintos, confronta os edifícios de habitação do Aleixo com o edifício de escritórios do *Jornal de Notícias* e o de estadia temporária do *Hotel D. Henrique*, levantando questões relativas à implantação, à relação com a envolvente edificada e à própria cidade. Embora existentes em contextos diferenciados, as torres onde Lois Lane (personagem principal da história, interpretada pela actriz Sofia Duarte Silva) vive, trabalha e se relaciona, permitem um olhar panóptico sobre a cidade, numa composição imagética e reflexiva de sucessivos panoramas relativos ao desenho da cidade em contacto com o céu e aos próprios contextos social, económico e político do país.

Francisco Ferreira, não subscrevendo unicamente as intenções arquitectónicas do argumento, sugere uma leitura disposta em diferentes níveis de complexidade, que fazem sobressair, simultaneamente, referências cinematográficas, literárias e relativas à banda de-

senhada.

A narrativa inicia com o barulho de uma picareta de trabalho de obra a despertar o sono de uma mulher, que dorme junto a uma cabeceira de cama onde pousam alguns livros e um telemóvel que denuncia as nove horas da manhã. Acordada e já na cozinha, o rosto e a expressão corporal de Lois Lane transparecem um sentimento de peso, de solidão, de melancolia e de vazio. À saída do apartamento do décimo piso de um edifício que se percebe de habitação social, a imagem opõe as escadas à porta do elevador, acompanhando a descida a pé e obrigatória da personagem, através do som e dos pontos de vista estáticos dos diferentes planos de cada piso. As imagens evidenciam as diferentes portas e janelas interiores, os materiais, os revestimentos e o estendal de roupa, que se repete nos vários pisos do saguão central da torre. No exterior, o movimento constante de Lois instiga a percepção da origem do barulho das obras e a instintiva relação das mesmas com a destruição de uma das torres do bairro do Aleixo. No autocarro, sentada num banco invertido relativamente ao sentido de destino, a mulher mantém o olhar distante, alternante entre as várias torres de habitação, a vegetação e o céu.

Lois Lane, chegada ao edifício do *Jornal de Notícias* onde trabalha, depara-se com a ausência do seu colega de trabalho Clark, que procura nos pisos superiores e cobertura do edifício, sem sucesso. Captados através de sucessivos planos e *travellings*, os seus movimentos permitem a descrição imagética do espaço e da sua relação com o centro urbano do Porto, possibilitando o alcance visual do *Hotel D. Henrique*. Após a volta à sua secretária e a recepção de uma carta com a marcação de um encontro, Lois Lane surge no bar do mesmo hotel, mantendo-se pensativa e, de certa forma, enigmática. A carga emocional da personagem explora ao máximo a narrativa, pontuando os vários momentos com sensações intensas de um distanciamento entre o lugar e o seu 'eu' que, no bairro, no trabalho ou no hotel, permanece irrecuperável.

Como em *A Casa do Lado*, a câmara acompanha a acção entre posições estáticas e *travellings* contínuos, contudo, em *Panorama*, ela segue a personagem numa procura constante dos seus movimentos, acções e reacções, enfatizando uma maior frequência de deslocamentos em *travelling* e em diferentes direcções. Se Lois se move continuamente, em corpo, pensamento e olhar, na procura ávida do seu colega Clark, a câmara mantém-se igualmente na busca permanente da figura exterior e interior de Lois Lane. Abandona-a somente nos

momentos em que se coloca no lugar do seu próprio olhar ou se afasta para situar a acção na cidade, concretizando uma transição temporal e espacial na narrativa.

Em *Panorama*, a narrativa caracteriza-se por uma exploração inicial do interior dos espaços, que gradualmente transita para o exterior e, por fim, para a cidade. O tempo revela-se denso. As acções são longas, as expressões físicas da personagem são intensas e os cortes e montagem das imagens são serenos, transmitindo uma sensação de longa duração da história do filme. O som que acompanha as imagens, alternado à banda sonora, acentua as emoções e os movimentos lentos, apressados, tranquilos e nervosos de Lois Lane, contribuindo para a caracterização dos lugares e exposição das suas diferenças mais cruéis. O som marca a descida apressada da personagem pela escadaria do prédio da sua casa no bairro, cujo elevador não funciona, confrontando-se à subida agitada do elevador e degraus de ligação ao terraço e cobertura do *Jornal de Notícias* e ao acesso de elevador, pacífico e esperançoso, ao piso dos quartos do *Hotel D. Henrique*.

À parte as questões referidas e num segundo nível de entendimento dos sinais e subtilezas da narrativa, *Panorama* sugere uma referência ao personagem de banda desenhada Super-Homem, criado pela *DC Comics* nos anos 70. Por um lado, os nomes dos personagens correspondem à jornalista Lois Lane e ao seu apaixonado super-herói, o jornalista disfarçado Clark. Por outro, a mulher que olha o céu desde o seu despertar, sobe à grande varanda exterior e cobertura do *Jornal de Notícias*, mas Clark não está lá. Em seu lugar, pousam as roupas e óculos de cidadão comum, que usa no seu disfarce, e um cigarro por apagar, que dá significado ao maço de tabaco *Português Suave*, que pousava na sua mesa de cabeceira ao amanhecer. Se no conjunto dessas coincidências o observador não estabelecer um paralelismo entre o filme e a personagem de banda desenhada, os objectos que ao longo da narrativa vão surgindo, clarificam esse propósito do realizador. Os registos fotográficos caídos na cama da jornalista, embora pouco focados, exibem-na com as roupas do Super-Homem - facto que os relaciona e que mais tarde é clarificado pelas memórias que Lois Lane evoca no bar do hotel, enquanto aguarda a hora do seu encontro. Não obstante, um dos livros de cabeceira tem por título *Powers Roleplay*<sup>146</sup>, o que evoca novamente o personagem Clark e o

---

146. *Powers Roleplay*, um livro da autoria de Brian Michael Bendis e Mike Avon Oeming, conta a história de dois detetives, Christian Walker e Deena Pilgrim, que têm um caso de homicídio múltiplo para resolver - um grupo de jovens que se disfarçam das suas personagens de super-heróis favoritas, estão a desaparecer uma a uma.

seu interesse pessoal por ‘jogos’ de personagens fictícias.

Já no final do filme, após o momento da abertura brusca da porta do hotel, a imagem é cortada e cruzada com o mesmo movimento da manhã, no armário de casa, iniciando uma volta no tempo, em que as acções fazem presente a personagem Super-Homem. Ao pousar o vestido escolhido na cama, as fotos de Lois Lane com a capa vermelha e um fundo azul voltam a surgir e ao fundo, afixado na parede, sobressai um cartaz relativo ao filme *Metropolis* [*Metrópolis*] (1928) de Fritz Lang. Não passando despercebido, *Metrópolis* aparenta fazer referência à cidade utópica idealizada pelo realizador expressionista para o filme dos anos 20, com base na visita que havia feito à cidade de Nova Iorque e, simultaneamente, remeter para a cidade fictícia onde vive o super-herói de banda desenhada, Super-Homem. *Metrópolis*, o cenário de grande parte das suas aventuras, igualmente inspirado na cidade de Nova Iorque.

Quando sentada no sofá, Lois Lane abre um jornal, cuja capa torna visíveis os títulos principal e secundário: ‘*Aleixo, Crónica de um desaparecimento.*’ e ‘*Portuenses sentem falta do seu super-herói. Super-Homem não é visto há 17 dias.*’ Neste momento, o filme concretiza novos significados, permitindo interpretações pessoais, capazes de clarificar os vários sentidos da narrativa e as histórias que nela convivem paralelamente. *Panorama*, além de uma história sobre Lois Lane na relação com os edifícios torre, a cidade e o céu, é uma crónica cinematográfica sobre o *Grupo de Moradias Populares do Aleixo* e, possivelmente, um apontamento à crença num super-herói capaz de salvar a cidade e o bairro. Para além do mais, a curta-metragem é, efectiva e irreversivelmente, uma história de amor entre Clark e Lois Lane, uma personagem cujo sentimento de busca é uma constante no panorama da sua vida, existente entre o panorama da cidade, da terra e do céu,

O filme, pela linguagem que assume, pelo peso que a representação da personagem nutre na história, pelos conteúdos imaginários e pelas referências directas às personagens mais icónicas da história dos heróis de ficção, afasta-se dos modos documentais, caminhando numa linha contínua e profunda aos espaços de ficção. Embora apresentando edifícios, espaços e situações próximas da realidade, transporta o observador para um mundo de ficção, capaz de evocar sentimentos reais e de usar a arquitectura na sua relação mais pura e sensível com o mundo.





***Arena***



171



172



173



174



175



176



177



178



179



180



181



182

Fig. 171-182. *Bairro da Flamengo* (anos 80) Raúl Cerejeiro





183



184



185



186



187



189



188



190



191



192

Fig. 183 - 192. *Arena* (2009) João Salaviza

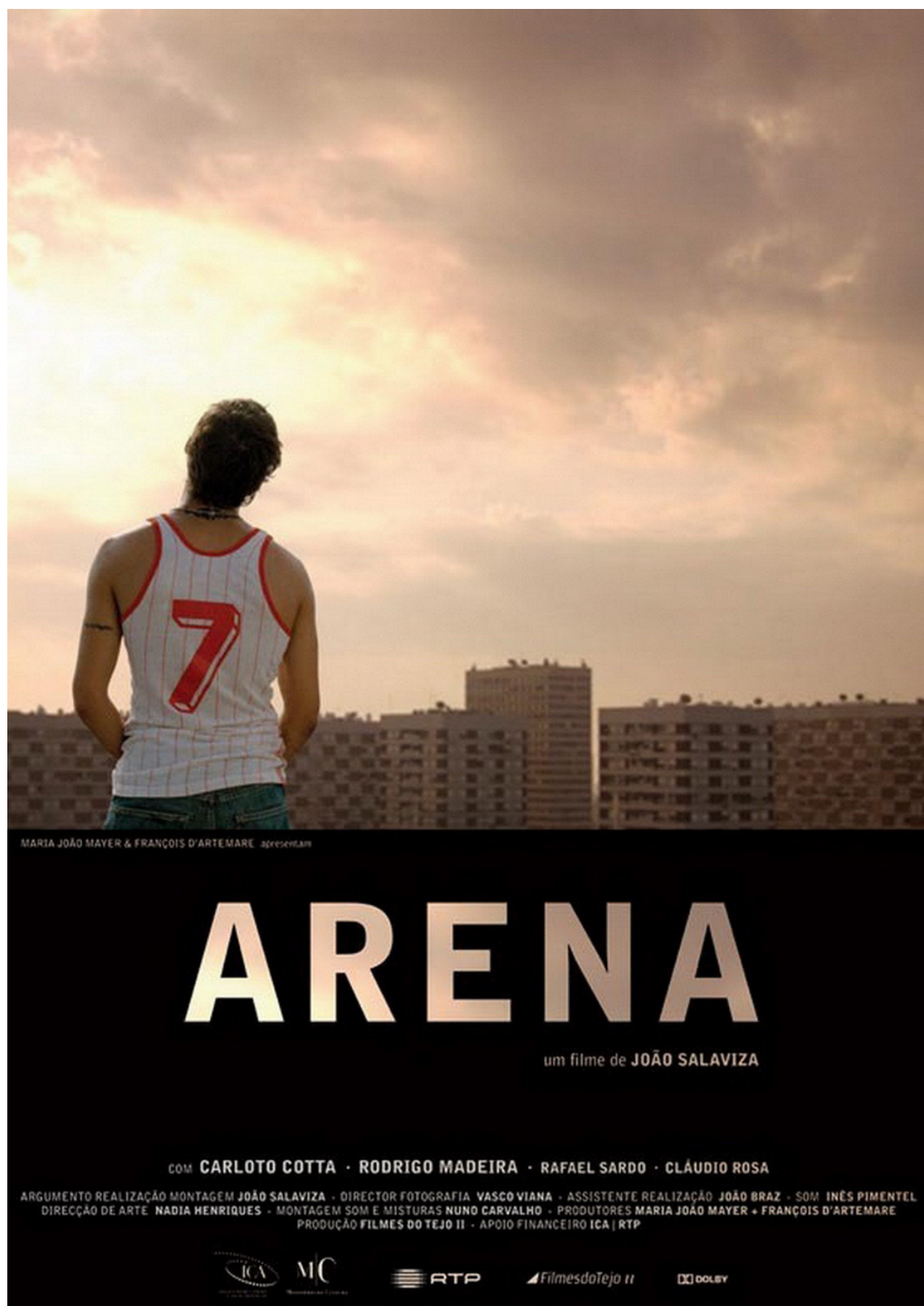


Fig. 193. Cartaz de *Arena* (2009) João Salaviza

Os filmes de João Salaviza implicam uma percepção quase imediata da preponderância que os espaços vazios e construídos têm no olhar e registos cinematográficos do autor. A arquitectura em si mesma não corresponde ao principal objectivo das suas narrativas. Contudo, sendo ela uma componente envolvente aos actores, participa de forma activa na acção, ressaltando a sua importância perante o observador. Como clarifica o realizador, *‘A arquitectura, surge de uma forma muito directa nos meus filmes, mas não é um desejo sistematizado e programático de chegar a ela, portanto, eu sinto que todos os grandes filmes acabam por falar sobre arquitectura.’*<sup>147</sup>

João Salaviza é autor de diversos filmes, cujas narrativas por não se encerrarem em si mesmas, nascem do real, dão continuidade às pré-existências do nosso quotidiano e deixam em aberto o que para lá delas possa existir. Em defesa do erro e da imprevisibilidade do acto de filmar, o autor utiliza os guiões como método inicial de previsão dos filmes, sem se limitar às suas definições. Afirmando que o que importa *‘(...) é aquilo em que o filme se transforma e não o ponto de partida’*<sup>148</sup>, rejeita a manipulação fechada do contexto real a partir do qual filma e transforma o acto de criação num processo de evolução contínua, desde a sua idealização até à produção.

João Salaviza assume a possibilidade das três curtas-metragens, *Arena* (2009), *Cerro Negro* (2012) e *Rafa* (2012) realizadas nos recentes primeiros anos da sua experiência prática serem agrupadas numa trilogia. Essa hipótese não advém de uma intenção consciente do fazer, mas de uma procura atenta e constante por determinadas temáticas que o inquietam. Os lugares da cidade, os espaços da casa, as silhuetas, os corpos e os rostos. *‘Quero muito filmar a forma como nos relacionamos neste espaço estranho e confuso onde o anonimato convive com o público, num permanente jogo de público e privado.’*<sup>149</sup> O realizador evidencia uma tendência natural para a exploração dos momentos limite em que o passado se debate com o presente, o coração com a razão, a consciência com a inconsciência e a maturidade

---

147. SALAVIZA, João, entrevista orientada por Sandra Rafaela Pinto [29.03.2015] ver entrevista na integra, pp. 169-182

148. SALAVIZA, João Salaviza (2012) [entrevistado por Edmundo Cordeiro] in AMORIM, Jorge (2012) *João Salaviza Entrevista*. Universidade Lusófona [video] disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CWHBY4ReB4I>> [13.01.2015]

149. SALAVIZA, João (2012) [entrevistado por Ana Bernardo] in Ante Cinema (2012) *‘Exclusivo: Entrevista a João Salaviza – «Gosto de correr o risco do real»’ Ante Cinema* [online] disponível em <<http://www.ante-cinema.com/exclusivo-entrevista-a-joao-salaviza-gosto-de-correr-o-risco-do-real/>> [12.01.2015]

com a imaturidade, colocando em discussão as opções pessoais, relativamente àquelas que a sociedade tende a impor. Como se tudo existisse previamente à sua chegada, coloca-se numa posição estratégica de observador, concretizando as suas reflexões nas imagens em movimento. Essas mostram que o 'eu' não depende meramente de 'si', mas de um todo de experiências, vivências e memórias, cujos estímulos influenciam os seus actos.

Entre outros aspectos, a estratificação social dos personagens e dos lugares que habitam, é uma condicionante da trilogia. Os personagens representados por atores profissionais e não-profissionais pertencem a um estrato social baixo e vivem em casas e apartamentos situados em bairros sociais dos arredores da cidade de Lisboa.

Por consequência, a sua aparência e atitudes denunciam as repercussões do crescimento em ambientes destrutturados que, de alguma forma, impõe diferentes tipos de prisão aos personagens. *Arena* expõe a violência de um 'miúdo' para com um adulto, Mauro, outra adolescente igualmente desencaminhado, que vive na liberdade condicionada das quatro paredes do seu apartamento gradeado no *Bairro da Flamenga*. *Cerro Negro*, explora a vida de Anajara, uma mulher que vive com o filho num bairro social de Lisboa, dividindo um sentimento de oclusão com o marido, recluso na prisão de Santarém. *Rafa* revela a fragilidade de um adolescente que após a detenção repentina da mãe é obrigado a crescer e a adoptar o papel de irmão, de pai e de marido, em simultâneo à simples condição de filho que até então assumia. Enfrentando o processo de amadurecimento humano natural, afasta-se da sua casa na margem sul de Lisboa, para tentar recuperar a liberdade da mãe.

Na trilogia, ao nível da linguagem, evidencia-se um olhar sintomático à arquitectura, aos ambientes, aos elementos e aos objectos. A cozinha e a sala, por exemplo, são espaços de convívio, de troca, de tensão e de desentendimento. A janela e a porta, enquanto elementos de separação e transição entre compartimentos, revelam-se limites entre a realidade e o sonho. As casas e apartamentos situam-se em bairros sociais, dos arredores da cidade de Lisboa. Mauro, em *Arena*, desentende-se com o 'Alemão' através da janela da sala ligada à cozinha. A raiva do miúdo excede os limites, levando-o à invasão do apartamento e à agressão do adulto. Em *Cerro Negro*, a cozinha marca um espaço de tensão entre Anajara e o seu filho, a marmita e os desenhos da criança para o pai. A varanda realça os momentos difíceis de reflexão e de decisão da personagem. Em *Rafa*, a cozinha representa o espaço de convívio entre o adolescente, a sua irmã e o seu sobrinho bebé. A janela é o lugar da sua revolta e a

marcação da sua passagem de adolescente a ‘chefe de família’.

Do ponto de vista da acção, os três filmes marcam uma oposição clara entre o interior e o exterior. As intrigas são geradas no contexto do espaço de habitar, seja ele cozinha ou sala, para se desenvolverem nos ambientes exteriores a esse mesmo espaço. Conhecemos os personagens Mauro, Anajara e Rafa dentro ou próximos das quatro paredes onde vivem, para só depois os concebermos na relação com o exterior que os rodeia e com as pessoas e coisas que encontram e/ou confrontam. Em *Arena*, a acção evolui do interior do apartamento de Mauro para os corredores e espaços exteriores do bairro - as passarelas e a cobertura do estacionamento. Em *Cerro Negro*, Anajara transita da varanda de casa para os percursos de metro e comboio até à prisão de Santarém. Em *Rafa*, o jovem abandona a janela do apartamento para surgir num *travelling* de motorizada até à esquadra de Lisboa, lugar oposto à margem sul onde vive. Embora os filmes da trilogia sejam descritos como abordagens sociais aos bairros de Lisboa e respectivos habitantes, os momentos em que o realizador, apoiado na complexidade das vivências dos personagens, questiona um olhar arquitectónico sob o espaço e o lugar, tornam pertinente a exploração do primeiro filme da trilogia, *Arena*.

### ***Bairro da Flamenga (anos 80) Raúl Cerejeiro***

*Arena*, a curta-metragem vencedora da Palma de Ouro em *Cannes* (2009), situa-se no *Bairro da Flamenga*, nos arredores da cidade de Lisboa. A sua escolha teve origem nas características formais, materiais e vivenciais do lugar, que despontaram no realizador uma paixão pelas pessoas, espaços, cruzamentos e tensões intrínsecas ao bairro. Da autoria do arquitecto Raúl Cerejeiro, o complexo habitacional foi construído pelo *Gabinete Técnico da Habitação da Câmara Municipal de Lisboa* em meados dos anos 80 e acolheu pessoas de diferentes nacionalidades e proveniências, como retornados e habitantes dos bairros de lata e pré-fabricados da periferia de Lisboa. Evidenciando intenções claras de potenciar vivências em comunidade, o projecto compõe um conjunto formado por dois blocos longitudinalmente paralelos, separados por um espaço central semiprivado em rampa. Os edifícios ligados por passarelas suspensas e intercaladas entre pisos resolvem as diferenças de cota da rua com o acréscimo gradual de pisos, desenhando uma fachada recortada. O vazio central é o principal ponto de acesso vertical aos apartamentos e o lugar das brincadeiras das crianças, dos jogos de futebol, das conversas e dos churrascos de socialização.



Embora a área circundante à Flamengo seja ocupada por bairros potencialmente problemáticos como a Zona 'J', o seu desenho arquitectónico parece tentar contrariar essa tendência. Os volumes são espaçados entre si, o piso térreo exterior é qualificado com vegetação e zonas de estar a diferentes níveis e os corredores em galeria, de acesso aos apartamentos, são relativamente iluminados e claros na sua estrutura e função.

Visitar o *Bairro da Flamengo* torna claro que, ainda que o projecto evidencie um desenho arquitectónico promissor, as vivências internas dos espaços criados não são pacíficas. A violência e instabilidade social ainda permanecem no bairro, o que não sendo forçosamente um resultando da sua materialização, permite supor o contexto da sua apropriação no passado e do seu estado actual, clarificando a afirmação de João Salaviza, '*É um gueto fechado sobre si próprio onde as pessoas convivem. (...) ou seja, as pessoas estão enclausuradas naquele bairro.*'<sup>150</sup>

### **Arena (2009) João Salaviza**

No dicionário de língua portuguesa *Arena* s.f. representa simultaneamente, '*lugar coberto de areia no circo, onde os gladiadores combatiam; área central onde os artistas actuam; recinto circular onde se correm touros; liça; anfiteatro; campo de discussão.*'<sup>151</sup> Tendo em conta o significado referido e a história do filme, olhar para a planta do *Bairro da Flamengo* poderá clarificar a objectividade do título deste filme. Sob um ponto de vista interpretativo e imaginário, *Arena* pode representar o espaço onde o espectáculo tem um lugar privilegiado. O campo de combate onde, perante o olhar de um público atento, as acções mais mediáticas do bairro acontecem. As galerias exteriores e os varandins correspondem às arquibancadas da arena onde as vozes silenciosas assistem aos acontecimentos, próximas da realidade, mas propositadamente distantes da sua responsabilidade.

A curta-metragem abre a acção numa sala ligada directamente à cozinha de um dos apartamentos do *Bairro da Flamengo* onde vive Mauro, personagem principal e em liberdade condicional, interpretado pelo actor Carloto Cotta. Os primeiros momentos, embora curtos e sem fazer antever o final da narrativa, utilizam artifícios como um saco do pão pen-

---

150. SALAVIZA, João (2009) [entrevistado por Luisa Sequeira] in SABINO, António (2009) '*Arena*' de João Salaviza. *Fotograma* - RTP [online] disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MNRDvZH5uEo>> [13.01.2015]

151. Porto Editora (2008) *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, Lda. - 1952, p.153



durado na parede da cozinha e o som das vozes e discurso pouco formal dos vizinhos como meios de localização do apartamento no ambiente do bairro e na cidade de Lisboa.

Enquanto a ventoinha batalha freneticamente contra o calor de um dia de sol intenso, Mauro termina uma tatuagem, estendendo-se por momentos no sofá. Deixando perceber uma pulseira electrónica que usa no tornozelo, denuncia automaticamente uma condição de prisão, que se confirma ao atender um chamamento na janela gradeada do apartamento. Acompanhado por dois amigos, o Alemão, actor não-profissional proveniente de um dos bairros que ladeiam o da Flamenga, exige em tom exaltado a volta dos vinte euros que havia pago umas semanas antes por uma tatuagem que parecia uma 'andorinha'. Dominado pela raiva e na sequência da negação da sua vontade por parte de Mauro, o adolescente invade o apartamento, agredindo o tatuador e roubando o dinheiro pousado na mesa da sala junto ao correio.

As condicionantes físicas e sociais de separação entre Mauro e o conjunto habitacional da Flamenga são os principais motores de explosão da narrativa. A janela e a porta, elementos arquitectónicos de transição entre o interior e o exterior, o público e o privado, assumem permanentemente posições de destaque relativamente à acção. Enquanto vão transponíveis pelo olhar e pelo corpo, possibilitam o desacato e a violação da privacidade de Mauro por parte dos adolescentes, instigando de imediato a reacção do agredido. Este, por sua vez, transgride o perímetro de liberdade pré-estabelecido, infringindo a lei na procura de vingança.

A fúria de Mauro na busca do Alemão representa uma emoção marcante no processo de evolução da história, justificando um percurso do personagem, pelo complexo do bairro. Num primeiro momento destacam-se o atravessamento dos corredores semiexteriores do edifício, a agressão de um dos miúdos e a destruição da sua bicicleta. Após o alcance do estacionamento de uma cobertura através de uma rampa circular, a opressão do Alemão finalmente encontrado. A história culmina no olhar vago de Mauro por entre o céu onde os pássaros voam. Um horizonte onde o *skyline* do centro da grande cidade de Lisboa se opõe ao contexto dos seus arredores.

Ainda que a decisão de procurar o Alemão abranja um conjunto de consequências por violação da lei, o instinto primário de resposta a um insulto físico e o sentimento secundário de libertação, relativamente à vida e ao mundo, parecem valer a pena. A sensação de paz que

Mauro transparece, parece simbolizar um acto simultâneo de desistência no presente e de esperança relativamente ao futuro, pois só o seguimento de uma boa conduta poderá trazer de volta a liberdade.

*Arena* prende-se maioritariamente com questões sociais, mas a plenitude da narrativa depende das acções dos personagens, das reacções dos habitantes do bairro e das referências arquitectónicas que, entre espaços e vivências, se assumem primordiais. Os planos que situam o apartamento de Mauro num complexo edificado em que os vãos se relacionam directamente com uma 'arena' central e as passarelas entre os volumes enquadram o centro da cidade no horizonte, revelam e estruturam uma ideia de 'bairro'. As atitudes presentes do Alemão e possivelmente passadas de Mauro relacionam-se tanto com as suas vontades individuais, como com o contexto social que os rodeia, influenciando as suas acções. A reflexão que o autor propõe ao observador não se inicia, sucede e termina dentro do próprio filme. O passado é evidente nos pormenores como a pulseira electrónica de Mauro e a continuidade das acções futuras é anunciada pelo final aberto às várias interpretações. A liberdade que João Salaviza impõe à narrativa ao abordar pequenas histórias pré-existentes incita a construção de opiniões críticas que vão além dos planos do filme.

No método e no processo de realização, os filmes de João Salaviza revelam uma estrutura de ordem ficcional, porém o facto do realizador não distinguir de forma rígida as diferenças entre os géneros, de defender o guião aberto e de assumir um gosto especial pelo 'risco do real' faz com que os seus filmes revelem, em certa medida, algumas relações com o cinema documental. Como explica, *'Quando comecei a filmar, nunca me questioneei se estava a fazer filmes de ficção ou de documentário, mesmo que me sinta mais confortável a dizer que faço ficções.'*<sup>152</sup>

Não correspondendo a uma verdade literal, a fase de pré-produção tende a pertencer ao acto de fazer filmes ficcionais. Com o intuito de registar acontecimentos inesperados e autênticos, os realizadores documentais avançam directamente para a fase de produção, dispensando a fase anterior. Quando as decisões de pré-produção são alargadas à fase de produção tal significa que o realizador está disposto a aceitar a imprevisibilidade do que possa acontecer no momento da filmagem *in-loco* (o caso de João Salaviza) ou pretende co-

---

152. SALAVIZA, João, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [29.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.169-182

ordenar os acontecimentos no instante da filmagem, o que pelo seu carácter moroso poderá aborrecer os intervenientes do filme e aumentar as probabilidades do seu insucesso. O alargamento da fase de pré-produção à produção não significa obrigatoriamente um descuido do realizador. Embora João Salaviza antecipe o guião e a preparação exaustiva da narrativa, no momento da filmagem abre espaço para que as suas decisões sejam subvertidas pelos acontecimentos menos previsíveis da realidade. Por consequência, dando oportunidade a si mesmo de filmar apontamentos que não tinha antecipado e de atentar em especificidades das pessoas, actores e espaços que até então desconhecia. Como refere, *'(...) raramente filmo mais do que cinco, seis ou sete takes por plano, no máximo. O que não significa que não ensaie cinquenta ou cem vezes antes de filmar, ou noutros momentos, continue a conseguir ligar a câmara e filmar de forma espontânea e imprevista (...)'*<sup>153</sup>

*Arena* contempla algumas cenas de violência, porém, quando estas decorrem, a câmara está longe da acção e regista planos abrangentes. O som próximo clarifica a cena, mas a distância dilui a sua intensidade. No decorrer da agressão nas passarelas surge uma idosa que observa calma e atentamente a cena de agressão. Sem fazer qualquer intervenção, a idosa acaba por compor uma das acções mais inéditas do filme e favoritas do realizador. Na mesma cena, um homem aparentemente desconhecido acede à varanda de um apartamento, deparando-se com a briga. Evidenciando uma reacção contrária à da idosa, opta por voltar ao interior de casa, como se de uma situação banal se tratasse ou nada quisesse ter a ver com ela. Não fosse o autor ter ampliado o plano ao complexo edificado e respectivo horizonte da cidade de Lisboa e permitido tais coincidências frente à câmara, essa cena inusitada não teria sido captada.

Já no final da curta-metragem, Salaviza pretendia ter várias aves a voar no céu da cidade. Inesperadamente, após algumas tentativas falhadas, surge uma ave solitária que sugere o renascimento da alma de Mauro. Não fosse o autor ter continuado a filmar as últimas cenas do filme desvalorizando o infortúnio anterior, a poética dessas imagens não existiria. A viabilidade que Salaviza encontra nos acontecimentos inesperados faz com que o seu processo de filmagem se aproxime dos modos documentais. Aspecto que não se sobrepondo ao carácter ficcional dos seus filmes, os complementa.

---

153. SALAVIZA, João, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [29.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.169-182

O autor de *Arena* afirma que, '*Nos mesmos modos que eu não faço uma distinção clara sobre o que é ficção e o que é documentário, isso aplica-se também às pessoas que filmo. Ou seja, mais do que actores ou não-actores, eu sinto que filmo presenças, portanto, raramente filmo pessoas com alguma experiência de trabalho enquanto actores.*'<sup>154</sup> De facto, a junção de actores profissionais cujos objectivos de vida passam pelo cinema, teatro e televisão e não-profissionais que, dificilmente estarão interessados numa carreira profissional na área da representação é frequente nas produções do autor. Carloto Cotta – actor profissional de *Arena*, foi escolhido pelas capacidades de aproximação à realidade que o realizador pretendia transmitir, de forma natural e convincente, pois como concluiu, '*A forma como as personagens vêem o mundo condiciona a forma como o espectador vê o mundo.*'<sup>155</sup>

Devido à relação próxima que o realizador estabeleceu com os personagens, a arquitectura que habitualmente ocupa o segundo plano das narrativas de ficção, passa a constituir uma resposta evidente à vontade de relacionar as pessoas com as suas vivências 'no' e 'com' o espaço. À parte *Casa na Comporta*, que dependeu de uma encomenda, todos os filmes de produção independente do cineasta sucederam a procura de determinadas pessoas, em função de determinados lugares. Derivaram da descoberta de bairros, casas e apartamentos que o realizador tentou compreender e consequentemente representar nas suas narrativas ficcionais. Essa representação, por sua vez, não se limitou à idealização de personagens em lugares pré-existentes, alargando-se à observação dos modos de habitar o espaço. No caso de *Arena*, a representação implicou a recolha de mobiliário e a ocupação espacial de um dos apartamentos do *Bairro da Flamenga*, o que denunciou um acto instintivo de pôr em prática conceitos arquitectónicos.

Ainda que a arquitectura não represente o objecto e objectivo últimos do realizador, a forma como o realizador e os próprios filmes se relacionam com a disciplina fazem com que os caminhos para a sua apreensão e valorização sejam estimulados e facilitados. O entendimento das vivências e dos espaços arquitectónicos é, por isso, uma consequência directa da visualização dos filmes de João Salaviza.

---

154. SALAVIZA, João, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [29.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.169-182

155. SALAVIZA, João (2012) [entrevistado por Ana Bernardo] in Ante Cinema (2012) '*Exclusivo: Entrevista a João Salaviza – «Gosto de correr o risco do real»*' Ante Cinema [online] disponível em <<http://www.ante-cinema.com/exclusivo-entrevista-a-joao-salaviza-gosto-de-correr-o-risco-do-real/>> [12.01.2015]

## **Em Entrevista**

**João Salaviza, 29.03.2015**



Fig. 194. Processo de produção de *Arena* (2009) João Salaviza

*SRP: Após a produção académica de Duas Pessoas, o teu início de carreira foi marcado por três curtas-metragens de ficção – Arena, Cerro Negro e Rafa. Em 2010, em resposta a uma encomenda para a Bienal de Arquitectura de Veneza, realizaste Casa da Comporta, uma ficção sobre a Casa na Areia dos arquitectos Aires Mateus. Alguma vez tiveste dúvidas relativamente à opção pela ficção, em detrimento do documentário?*

**JS:** Em primeiro lugar, acho que esta discussão ou separação clássica entre o que é a ficção e o documentário está a tornar-se obsoleta e ultrapassada, por alguns filmes que estão a ser feitos. O cinema nasce com os irmãos Lumière, com uma premissa, não de ficção, mas exclusivamente de documentário. O cinema é sempre um acto de reflexão sobre qualquer coisa que já existe, portanto, mesmo que se construa uma capa ficcional acerca de qualquer coisa, mesmo que existam personagens, no sentido mais literário da coisa, o cinema tem sempre uma base que é a realidade. Por voltas e mais voltas que dê, é sempre uma arte profundamente realista do ponto de vista técnico, porque há um instrumento óptico que filma coisas e que as reproduz.

Quando comecei a filmar, nunca me questioneei se estava a fazer filmes de ficção ou de documentário, mesmo que me sinta mais confortável a dizer que faço ficções. Contudo, no meu caso, as ficções são apenas alguns dispositivos do cinema de ficção, ou seja, as imagens são o encontro entre as pessoas que eu encontro e uso nos filmes. São uma mistura entre as pessoas que filmo e uma premissa quase literária, mas no fundo, aquilo que me interessa é utilizar o cinema como veículo de aproximação do mundo, de lugares, e a actividade das pessoas que me deram oportunidade de me aproximar.

*Arena*, o meu primeiro filme fora do contexto escolar, é uma combinação de vários interesses e desejos. Por um lado, de filmar aquele rapaz que está fechado, que está preso e de algum modo, limitado nas suas acções, por outro lado, de filmar aquela arquitectura, aqueles prédios e aquele bairro. Não me interessa a arquitectura enquanto disciplina, mas interessam-me as casas, os prédios, as cidades e as ruas, pela forma como sinto que as construções humanas e as edificações do homem são sempre reveladoras de uma série de coisas. Acho que no caso do *Arena*, é muito claro o perfil de pensamento ideológico por trás da forma como aquele bairro foi construído e acho que também é por aí, para ver e para mostrar, de alguma forma, esse pensamento e essas camadas de interpretação que podemos ter, e dar-lhes um seguimento técnico. A forma como o bairro é construído sobre si mesmo,

faz com que as relações dos seus habitantes sejam viradas para o interior do próprio bairro, pois ele é fechado para o exterior. Neste caso, há um mecanismo de ficção, que é pegar num actor, pô-lo a viver ali e filmá-lo no bairro e nos mesmos espaços que as pessoas que lá vivem diariamente, e usar esse dispositivo de ficção, para conseguir filmar outras coisas, que são pré-existentes. Posso dar o exemplo desse bairro camarário, como de outros filmes que fiz, para pensar como estas questões da ficção fazem emergir uma certa ideia de verdade que me interessa ver e filmar.

**SRP:** *Paulo Rocha, em 1966 afirma: 'Quando vejo alguma coisa que do ponto de vista documental me interessa muito, sinto imediatamente vontade de a transformar numa história. Creio que a ficção pode integrar o lado documental de uma maneira muito mais rica do que o simples documento. Vê-se as pessoas servindo-se das coisas e a forma com as experimentam.' O teu olhar, ainda que através de uma representação ficcional, é realista?*

**JS:** Acho que todo o cinema é realista, por uma questão ontológica que é: o cinema utiliza um dispositivo óptico para tratar a luz, da mesma forma que o telescópio usa um instrumento óptico para filmar o Universo e da mesma forma que o microscópio usa a lente como ferramenta óptica para se aproximar das partículas invisíveis. Então, para mim, a questão do realismo no cinema não se coloca, é uma característica à priori, com a qual os realizadores de cinema lidam. Em relação ao Paulo Rocha, já que pegaste numa citação dele. Para mim, há um cinema português que me interessa mais, que corresponde precisamente aos quatro ou cinco filmes dos anos 1960 que foram feitos por ele e pelo Fernando Lopes, *Os Verdes Anos*, *o Mudar de Vida*, *o Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*, porque acho que são os filmes que conseguiram estar ligados à realidade e ao tempo presente, de uma forma muito sensível, como se calhar, nunca mais se conseguiu em Portugal, pois os tempos mudaram e os modos de olhar o mundo, também se alteraram.

**SRP:** *Normalmente abordas temas reais. Seleccionas um pedaço de realidade, um ambiente e um contexto e filmas. Achas que é mais difícil filmar o que já existe do que alguma coisa totalmente imaginada?*

**JS:** Há duas formas muito distintas de fazer cinema e uma delas é, a partir de uma folha em branco, inventar um conceito, uma história ou uma série de coisas que depois vão



ser construídas e mais tarde filmadas, que é o sistema industrial de Hollywood. Já vimos muitos realizadores que, mesmo filmando em lugares pré-existentes, acabam por ter uma necessidade de adicionar e de acrescentar, de falar e de documentar, aquilo que estão a filmar. No meu caso, gosto de pensar no cinema como algo substractivo, na medida em que recolhe alguns vestígios visíveis da realidade, que depois transforma em alguma coisa de diferente. É muito curioso pensar na arquitectura e no cinema desta forma, pois acho que são operações inversas. A arquitectura nasce a duas dimensões, na forma de papel e na cabeça de alguém que a faz ganhar um corpo e transformar numa matéria que sai do papel para ser algo concreto. O cinema que eu acredito, faz exactamente o oposto. Pega na matéria viva, no espaço e noutros elementos da realidade e coloca-os num plano bidimensional que é a tela do cinema. Eu acredito muito nesta ideia de que o cinema se limita a recolher e a reorganizar fragmentos da realidade, desde os seus primórdios e a forma como me interessa pensar e trabalhar, passa muito por esta tentativa de atenção permanente à realidade para perceber o que é que posso recolher. Isto demora tempo, mas sim, parto sempre da realidade para encontrar coisas que me possam interessar. Não fico em casa, sozinho, a conceber e a imaginar o mundo e a pensar como devo construir e filmar em função das minhas ideias. Acho que é um bocadinho a diferença entre fazer filmes ‘que digo’ e filmes ‘que mostro’. Interessa-me ser observador, olhar e mostrar, mais do que dizer, e comentar aquilo que estou a ver.

*SRP: O Bairro da Flamengo surge, em 1981, na sequência do projecto social de urbanização de Chelas e de realojamento dos habitantes do Bairro do Relógio e outros. Como é que se deu a escolha deste bairro?*

**JS:** Eu não conhecia aquele bairro. Em todos os filmes, passo por um período prévio à rodagem em que gosto de percorrer a cidade ou os sítios onde vou filmar, estar no interior das casas, às vezes com as pessoas, outras vezes sozinho. No caso do Arena, houve um longo período em que eu andei a percorrer alguns bairros camarários, não só de Lisboa, mas de algumas cidades aqui à volta, na zona de Sintra e por aí adiante. Quando encontrei o *Bairro da Flamengo*, percebi imediatamente que ia querer filmar aquele bairro, porque tinha uma configuração única. Por um lado, havia uma coisa muito concêntrica, um bairro virado para dentro. Isso está presente no filme, porque é uma coisa muito visível quando se chega ao bairro, que molda e, de certa forma define, a forma como aquelas pessoas se relacionam com

a cidade. Ou seja, há sempre a sensação de se estar a sair de um gueto quando eles saem dali, porque têm mesmo de sair daqueles pátios entre os prédios de um lado e do outro. Ao mesmo tempo, há um lado que é bastante subversivo por a maioria das pessoas tentar ir contra o sentido para o qual o bairro foi construído. É muito interessante ver como a ocupação dos espaços comuns e públicos é feita de uma forma muito particular, as pessoas cozinham à porta de casa, fazem churrasco, estendem a roupa. Quando filmei, ainda se encontravam alguns tanques para lavar a roupa à mão, daqueles antigos, de cimento. Há vários detalhes que são muito particulares, como as grades nas janelas, que estão lá há bastante tempo, por uma questão de segurança. Implicitamente, quis falar sobre muitas coisas que incomodam as pessoas que moram ali. As pessoas têm muito claro que a forma como aqueles prédios foram construídos e a forma como os habitantes foram atirados para ali, teve um impacto muito violento na forma como viviam, em pequenos bairros de lata, na periferia de Lisboa, onde se reproduziam algumas vivências muito próximas de uma ruralidade que eles traziam quando vieram morar para a cidade.

Quando eu dizia que a arquitectura é sempre reveladora de muitas coisas da forma como nós vivemos em sociedade, aquele bairro é exemplo de um enorme falhanço a nível institucional, uma falha na forma como as instituições se relacionam com os pobres e isso continua a ser assim, não houve muitas melhorias.

*SRP: As relações arquitectónicas dos espaços têm sempre muita influência na forma como os vivemos e nos (re) apropriamos deles. O simples facto de se virar um bairro para dentro faz diferença, não só ao nível arquitectónico, mas social, urbano, etc. Depois de encontrares o bairro, além de compreender o ponto de vista das pessoas que lá viviam, tentaste falar com arquitectos ou instituições, para o compreender melhor?*

**JS:** Com arquitectos ou pessoas ligadas às instituições, decidi não falar, porque na verdade só estava interessado nas vivências das pessoas que ali moravam. A minha pesquisa, se é que lhe podemos chamar pesquisa, não tem nada de científico, mas passa precisamente por passar longos períodos de tempo com as pessoas que vivem ali e falar com elas. Eu próprio, tentar perceber como é que me posiciono perante as coisas e de que forma é que aquele bairro me limita de alguma maneira, que em outros sítios não acontece da mesma forma, até porque, obviamente que as instituições estão a ficar cada vez mais desumanizadas. As

Câmaras Municipais e os gabinetes da área de habitação, vão mudando os funcionários, portanto, quem verdadeiramente conhece os lugares, são as pessoas que os habitam, apesar de, normalmente, serem elas as últimas a ter alguma coisa a dizer. Há aqui um pensamento que se faz disto tudo, que tem a ver com o poder das Instituições e do Estado te dizerem como é que tens de viver, quando neste caso, sempre foram as pessoas a decidir como deveriam fazê-lo, mesmo considerando uma série de limitações económicas. Apesar de tudo, há uma coisa que me parece fascinante nos bairros de lata, mesmo em alguns que sobreviveram nos fundos de Lisboa, que é uma forma de viver em comunidade e um sentido comunitário muito mais forte do que em todos os bairros que foram construídos mais tarde. No fundo, as Instituições é que tinham de aprender com as pessoas o que é habitar e construir um bairro e não o contrário.

*SRP: Inicialmente, os atores seleccionados não eram profissionais. Em que momento consideraste necessária a procura de um actor profissional?*

**JS:** Nos mesmos modos que eu não faço uma distinção clara sobre o que é ficção e o que é documentário, isso aplica-se também às pessoas que filmo. Ou seja, mais do que actores ou não-actores, eu sinto que filmo presenças, portanto, raramente filmo pessoas com alguma experiência de trabalho enquanto actores. Por exemplo, o Carloto Cotta, que é o actor do *Arena*, a Maria João Pinho que entra na longa-metragem que estou agora a terminar e a Joana de Verona que tem um papel pequeno no *Rafa*. Eu estou mais interessado neles e na relação íntima e pessoal que acabo por ter com as pessoas com quem trabalho, do que propriamente nas suas qualidades técnicas e de representação ou o que isso possa querer dizer, porque no momento em que estou a filmar, aquilo que me interessa é que eles me dêem alguns vestígios das suas vidas, mesmo que tenham outro nome e outra roupa no filme. Isto é também o que faço com os não-actores, os miúdos adolescentes, dos bairros periféricos de Lisboa. Normalmente é com eles que trabalho, e uso o mesmo processo e o mesmo interesse, portanto, não considero que trabalhe de forma diferente com actores profissionais ou não-actores. Agora, a verdade é que há muito menos actores profissionais pelos quais tenha um fascínio ou desejo de filmar, do que pessoas que encontro na rua. Tendencialmente, acho que irei continuar a trabalhar mais com não-actores, do que com actores profissionais.

**SRP:** *Então a procura de Carloto Cotta não teve nenhuma razão em especial?*

**JS:** Não. Quer dizer que senti que percebi os códigos e as vivências do universo onde o filme se passava e decidi filmá-lo, com o mesmo interesse que filmei os miúdos do filme, esses sim que não eram actores e que nunca mais fizeram nada, depois desse filme.

**SRP:** *Por vezes, algumas opções técnicas podem limitar outras, relativas à rodagem. A escolha do suporte de 35mm teve alguma influência nas diferentes fases de produção de Arena?*

**JS:** Eu filmei os meus filmes todos em película, até agora. O *Arena* em 35mm, depois o *Rafa* e o *Cerro Negro* em 16mm, e agora o *Montanha*, a longa-metragem que estou a terminar, em 35mm. Só a *Casa na Comporta* é que filmei em digital, porque não tinha dinheiro para filmar em película. Se pudesse, também teria filmado em película. Ao filmar em 35mm, consigo encontrar uma relação muito mais orgânica com a realidade, com o mundo e com a matéria, do que com as câmaras digitais, que são as disponíveis e que existem à venda no mercado, porque sinto que há muito poucos realizadores no mundo que conseguiram entender o vídeo como um suporte único e específico, que permite coisas que a película não permite e há muitos filmes, filmados em digital, como se fossem em película. Ou seja, o modelo de produção é o mesmo, a forma como a câmara se relaciona com o espaço é a mesma. A mudança do suporte não foi acompanhada por uma mudança nas práticas e nos modos de produção, salvo algumas excepções como o Pedro Costa, em Portugal, que conseguiu, claramente, utilizar as potencialidades das câmaras de vídeo de uma forma única, e aí acho que se justifica completamente.

No meu caso, por uma questão de inexperiência e por não estar interessado, neste momento, em explorar a ferramenta técnica ao máximo, como as câmaras de vídeo, sinto-me muito melhor a filmar em 35mm, porque 35mm não é o assunto do meu filme, como em alguns filmes ou vídeos, o assunto do filme é, precisamente, terem sido filmados em digital e como é que os realizadores conseguiram contornar, ou fazer com que o digital pareça película, ou como é que conseguiram lutar contra as próprias câmaras de filmar de que se serviram. Agora, há algumas consequências, *‘É mais caro filmar em 35mm?, Sim, normalmente é, e o rácio de rodagem, ou seja, a quantidade de horas de material que se pode usar para a montagem, é muito menor.’* Ou seja, raramente filmo mais do que cinco, seis ou sete *takes*

por plano, no máximo. O que não significa que não ensaie cinquenta ou cem vezes antes de filmar, ou noutros momentos, continue a conseguir ligar a câmara e filmar de forma espontânea e imprevista, portanto, o 35mm não me limita em nada.

*SRP: Li que o apartamento de Mauro foi escolhido por se encontrar vazio. Como idealizaste a sua ocupação?*

**JS:** Para mim, o importante nos espaços, nas roupas, nos adereços e nos edifícios é sentir que eles têm uma história por trás e que têm camadas quase arqueológicas, emocionais, que eu consigo ver. No caso, consegui olhar para o espaço vazio e sentir ressonâncias de outros tempos e de outras pessoas que viveram ali ou continuam a viver. A casa foi toda construída com uma recolha de objectos e mobiliário em segunda mão. Algumas coisas são inspiradas na observação de outras casas ali do bairro, outras são liberdades poéticas que o filme assume, de determinados objectos que eventualmente não fariam sentido do ponto de vista da casa, mas que nos interessaram colocar. Depois, lá volto eu a essa ideia de, com o actor do filme, fazer uma ocupação do espaço, que faça sentido. Tentar perceber onde é que se coloca o sofá, se a cadeira fica junto à janela, se as grades têm cortinas ou não. Nós próprios tivemos que sentir, um pouco, como é que aquela casa queria ser habitada, antes sequer de pensarmos, como é que a queríamos filmar. Uma coisa e outra não são separadas, o gesto de filmar e o gesto de viver.

Há muitas ideias que estão no filme e que surgem no seu começo. O Mauro deita-se no sofá, no primeiro plano do filme, depois de se tatuar, põe a cabeça na única nesga de sol que passa por entre a cortina e que cai suavemente sobre a extremidade do sofá, e é precisamente aí que pousa a cabeça para dormir. Percebemos, nesse momento de relação com o sol e com o exterior, que ele está limitado, e é aí que vemos a pulseira electrónica na outra extremidade do sofá. Num lado, há uma ideia de liberdade com o sol e com um momento de descanso e na outra extremidade, uma pulseira electrónica, que nos remete para uma presença institucional e para o facto de ele não poder sair de casa. Isso é uma ideia que surge, eu não a invento em casa, sozinho, a escrever, a pensar no mundo e a ter ideias, ou seja, não me considero um criador. Estas coisas surgem, estando nos lugares, observando e conversando.

*SRP: Parte de uma experiência prática do próprio espaço, que é um bocadinho o trabalho dos arquitectos também.*

**JS:** Claro. Parte do arquitecto ficar no seu atelier a vida inteira ou ir aos sítios, conversar com as pessoas e perceber as necessidades reais, mas eu acho que a arquitectura e o cinema sofrem do mesmo mal, o que não deixa de ser um grande paradoxo. Tanto a arquitectura como o cinema deviam estar profundamente ligados ao mundo e à contemporaneidade e muitas vezes não estão. Do mesmo modo que há arquitectos que imaginam o mundo na sua cabeça e não conseguem sair da arquitectura enquanto disciplina, também acho que há realizadores que estão completamente desatentos e desinteressados da realidade. Só estão interessados no cinema enquanto prática artística ou o que quer que seja e para mim, a produção de cinema não é uma prática artística, de todo, embora eventualmente, alguns filmes se possam chamar de obras de arte. Mas eu nunca penso nesses termos. O cinema, para mim, é um veículo de observação e de participação no mundo, portanto, estas coisas da roupa e da forma como a casa foi ocupada, com objectos, com sofás, com cadeiras e tudo isso, é feita com mais pessoas, obviamente, mas de uma forma muito intuitiva também.

*SRP: Isso, de alguma forma, influenciou o modo como decidiste filmar o apartamento. A câmara está mais ou menos estática e as coisas acontecem sob o seu olhar. Isso foi uma opção relativa ao espaço com o qual estavas a trabalhar?*

**JS:** Sim, tendencialmente não mexo muito a câmara. Acho que tem a ver com esse receio de utilizar a câmara para documentar ou para ter um discurso sobre as coisas que estou a filmar. Interessa-me muito mais usar a câmara para olhar, do que propriamente para descrever ou comentar. Muitas vezes, acho que o trabalho do realizador é tão simples e tão complexo como perceber qual é o lugar justo para deixar que as coisas falem por si. Ao fim de algum tempo, começamos a sentir que tinha uma expressão, que tinha uma voz e que tinha uma história, portanto, há alguns momentos em que a casa é filmada com o mesmo interesse com que eu filmo o personagem. Isto aplica-se, também, à forma como depois filmo o bairro e a cidade, a figura humana nem sempre é o assunto principal dos planos que faço.

**SRP:** *Relativamente às relações que estavas a estabelecer, lembrei-me que, quando estamos no interior do apartamento, o som estende-se ao exterior, portanto, conseguimos entender o contexto em que o apartamento está inserido, em parte, por causa do som. Essas relações entre o interior e o exterior, o bairro e a cidade são importantes para ti?*

**JS:** Claro que são. Em todos os meus filmes, gosto de trabalhar o fora de campo de uma forma que amplifique os 'longes possíveis' das pessoas que estou a filmar. Por muito que as vidas das pessoas que filmo, tanto no *Arena*, como no *Rafa*, no *Cerro Negro*, ou agora na minha longa-metragem, estejam em momentos em que a relação com o mundo é profundamente dura e difícil, e uma luta contínua, mesmo que por coisas pequenas, pois há uma ideia quase claustrofóbica de se andar sempre em círculos; eu gosto que o filme trabalhe a possibilidade de outros mundos 'possíveis', para as pessoas que estou a filmar. Trabalho com o som, como se fosse uma espécie de chamamento permanente de outro lugar e com a cidade a invadir as casas e os próprios planos que filmo, muitas vezes não revelando as caras ou os sítios de onde vêm os sons que estão presentes. Passa muito por ampliar o espaço de uma forma que não passa por uma geografia, nem por mostrar o espaço, mas por projectar a continuidade da vida e dos lugares, através do fora de campo. Isso é dado pelo som, mas também pelos olhares das personagens e pelos lugares que nós não vemos, enquanto espectadores. Há um lado muito vivo no som das cidades. Eu gosto de pensar a cidade e as casas como corpos que respiram, que agriem, que descansam, ou que nos chamam, portanto, há um trabalho de som muito intenso que eu faço durante a rodagem e na montagem dos meus filmes, que é perceber que diálogos invisíveis é que eu consigo filmar entre as coisas e as pessoas.

**SRP:** *A certa altura, o miúdo da bicicleta revela que o Alemão 'está na fábrica'. Segundo o que entendi, a cobertura desse edifício não pertence aos edifícios de habitação.*

**JS:** Exacto. É uma antiga fábrica abandonada, mas que não é muito próxima do sítio onde eu filmei. Lá está, isto é um dos dispositivos ficcionais que o filme propõe construir. Na verdade, aquele lugar não é frequentado por ninguém do bairro onde filmei, é perto da Portela. Aqueles edifícios amarelos que se vêem, no final, são em Sacavém, num bairro construído nos anos 1980 e pensado para uma classe um pouco menos pobre do que as pessoas da Bela Vista. Precisava muito de filmar esta arquitectura com características muito institu-

cionais, com linhas muito duras e opressoras. Sinto, tanto no bairro, como na fábrica onde filmei, que há um desencontro enorme entre a escala humana e os espaços, ou seja, aqueles sítios não foram pensados para as pessoas, ou se foram, a coisa correu mal.

A fábrica e aquele carro abandonado no topo da fábrica são uma espécie de casa na árvore em versão urbana, aquele lugar onde o miúdo se esconde para brincar num carro abandonado. Estas ideias também me interessam, perceber como é que vamos contar a forma como as coisas nos são apresentadas; como é que uma fábrica abandonada pode ser a casa na árvore e como é que uma ponte pode ser utilizada, tanto por uma velhinha a ir às compras, como para o reencontro de duas pessoas; como é que uma janela pode ser um sítio de fluxo e de abertura ao mundo ou precisamente o contrário, por ter grades. Eu gosto muito de, nos filmes, tentar desconstruir e observar estas pequenas subversões e perversões do quotidiano, que são feitas na relação das pessoas com o espaço.

*SRP: Ainda relativamente a essa fábrica. Pretendias que, no filme, ela fosse entendida como um edifício pertencente aquele onde estavas a filmar?*

**JS:** Eu acho que há uma premissa, que pertence quase a um código do cinema que é sair de um lugar para o outro sem explicar muito. Parte-se do princípio que há uma relação de contiguidade entre o bairro e a fábrica. O filme propõe essa ligação entre os espaços, apesar de ela não existir, na realidade.

*SRP: Nos filmes, Arena, Cerro Negro e Rafa, dás-nos a conhecer os espaços interiores das casas. No filme A Casa da Comporta, essa dicotomia não acontece da mesma forma. Quais as razões, para isso ter acontecido?*

**JS:** Há várias razões. Para mim fazer uma encomenda passa sempre por fazer uma anti-encomenda. Há uma coisa que deixei sempre clara, das poucas vezes que fiz encomendas, que é, *'Isto só é interessante se fizer o contrário do que me está a ser proposto.'* Há pessoas que estão dispostas a correr esse risco e há outras que não e aí há outros realizadores que podem filmar da forma que, quem faz a encomenda quiser.

Tive uma única conversa com os Aires Mateus antes de filmar. A mim o que me interessou nas *Casas na Areia*, na Comporta, foi precisamente a forma como a ligação entre o interior e o exterior estava perfeitamente diluída, quase como se não existisse. Isso, para



mim, foi muito prazeroso de filmar, porque nos lugares onde normalmente filmo, acontece precisamente o contrário. As casas estão fechadas e há uma fronteira muito clara, que são as portas e as janelas, o lugar para lá do qual há uma sensação transversal de perigo, eventualmente como no *Arena* ou no *Rafa*. Quando me deparei com uma casa que tinha a sua estrutura, mas que, pelo lugar onde estava, a relação entre o interior e o exterior praticamente não existia, comecei a perceber que a areia da casa era uma espécie de rio que entrava na casa, quase como na *Casa da Cascata* do Frank Lloyd Wright. Do pouco que sei sobre arquitectura, vi uma relação com a natureza em que as dunas eram uma espécie de extensão do interior da casa e vice-versa. O filme acaba por assumir essa premissa de que, entrar e sair de casa é um movimento feito de forma muito normal e natural, ou seja, não há essa sensação de que se está a entrar e a sair de casa. Decidi filmar as coisas que me interessavam mais que eram a praia, as dunas e as estradas ali à volta e perceber de que forma é que a casa se inseria na paisagem, sem precisar de filmá-la a maior parte do tempo. Por outro lado, o interior da casa ia muito contra aquilo que para mim devia ser uma casa de praia. Os donos da casa tinham-na bastante organizada e asséptica, quase uma casa de catálogo e isso ia, precisamente, contra aquilo que eu gosto de filmar. Sentir que os espaços estão ocupados, sentir que há vida, sentir que há uma sujidade na parede, porque uma criança brincou com a parede, sentir que há coisas fora do sítio, sentir que há vidros partidos e que há sítios por onde o som se escapa, por entre as portas e janelas. Naquela casa, provavelmente por estar habitada há pouco tempo, o seu interior apresentava-se como uma casa de catálogo, desprovida de vida ou do potencial de vitalidade que eu encontrava na casa, quando a olhava de fora e que depois desaparecia, quando a olhava por dentro.

Finalmente, a casa assume uma premissa de introduzir elementos da arquitectura contemporânea e relacioná-los com uma arquitectura mais popular, com técnicas e materiais específicos do Alentejo, utilizados pelas pessoas que construíam estas casas. São muito poucas as pessoas que ainda conhecem as técnicas de colocar os caniços na cobertura da casa, por isso, interessou-me filmar o Germesindo, o senhor que aparece no filme a dar uma lição de arquitectura, sabendo eu que o filme iria ser mostrado a um público muito específico, principalmente arquitectos. No fundo, também houve um desejo egoísta de ver um senhor analfabeto a dar uma lição de arquitectura a alguns dos arquitectos mais importantes do mundo, que eu sabia que iam ver o filme em Veneza.

**SRP:** *Essa é outra questão que eu tenho. Quem é que elaborou o discurso?*

**JS:** Foi o próprio Germesindo. As cenas em que nós vamos no carro, correspondem a uma espécie de entrevista ficcional. Mais uma vez, eu construo uma situação ficcional, para poder entrevistar uma pessoa, de forma não convencional, ou seja, a andar de carro e a falar. Obviamente que eu aprendi essa ideia a ver o filme do Kiarostami, talvez o realizador mais importante entre os vivos e os que continuam a filmar. Para mim, os filmes dele estão sempre muito presentes, em particular o *Close-Up* ou *O Sabor da Cereja*, onde há muitas sequências em carros, que no fundo são dispositivos que permitem ter as pessoas a falar. Foi isso que eu fiz também. Construir uma situação que permitisse ao Germesindo falar sobre a paisagem, sobre a arquitectura popular, sobre a forma como aquelas casas são construídas.

**SRP:** *Pois, que desse tempo para ele poder elaborar um discurso, sem exigir uma estrutura de pergunta/resposta de entrevista.*

**JS:** Exactamente. Aquilo é uma conversa, mais do que uma entrevista. Quem vai no carro com o Germesindo, sou eu, não é o actor, apesar do filme mentir, dizer que é o actor. No momento da filmagem, nós filmámos uma conversa. Estou eu dentro do carro com o Germesindo e ele vai-me contando como é que se constroem aquelas casas, como é que era a paisagem há uns anos atrás. Interesse-me mais por este senhor a falar, do que por um académico, um crítico de arquitectura ou um arquitecto a falar sobre arquitectura. No fundo é o que faço no *Arena*, porque quem, de alguma forma, fala sobre o espaço, são as pessoas que eu filmo. Não de uma forma verbal, mas a forma como eu as filmo é muito reveladora daquilo que elas pensam sobre o espaço onde vivem.

**SRP:** *O que significou para ti ter uma obra de arquitectura, como objectivo último de uma narrativa?*

**JS:** O que me interessa são pessoas e espaço, mais nada. Não são temas, não são filmes. Eu deixei muito claro que aquilo que me interessava não era a arquitectura enquanto disciplina. Na única conversa que tive, prévia ao filme, com os Aires Mateus, entendemo-nos sobre isso e eles deixaram bem claro, '*Se tu quiseses, nem filmes a casa*'. Quando surgiu esta hipótese, percebi que podia fazer exactamente o que quisesse, porque os arquitectos estavam absolutamente tranquilos em relação a isso. Por isso, o tema desse filme, não era

a arquitectura, de uma forma sistematizada, nem era a casa, mas sim outras coisas. A mim interessou-me muito mais a paisagem e o próprio Germesindo, do que o interior da casa. Agora, obviamente que esse movimento que o filme propõe, pelas dunas da Comporta e uma conversa com o Germesindo, é uma forma de mostrar também aquilo que estas casas propõem, que é uma vivência muito telúrica em que as pessoas percorrem as dunas de umas casas para as outras e a vida é feita no exterior. Para mim, isso também é uma forma indirecta de falar da arquitectura. Como é que a arquitectura e o edifício se abrem ao mundo. Eu acho que a proposta do cinema também é essa, e os filmes que me interessam, são aqueles em que o cinema se abre ao mundo.

*SRP: Há algum filme de que gostes em que a arquitectura seja importante?*

**JS:** Pensando no cinema português, *Os Verdes Anos* é uma referência enorme, por pensar todas as questões que a mim também me interessam pensar, que é olhar para um filme de uma forma absolutamente primorosa. Os filmes do Antonioni também têm esta relação e estas fricções entre a arquitectura e o Homem. Quando filmei o *Arena*, tinha muito presente os filmes do Antonioni, em particular os filmes da trilogia *O Eclipse*, *A Aventura* e *A Noite*. Acho que isso, de uma forma, mais indirecta ou não, acabou por me influenciar.

Agora, todos os bons filmes falam sobre tudo, sobre as pessoas e sobre a arquitectura. Filmar uma pessoa a dormir também é arquitectura, filmar um beijo numa ponte também é falar de arquitectura. Filmar uma tribo indígena no Brasil também é arquitectura, mesmo que o assunto não seja arquitectura. Tudo é arquitectura. Eu nunca tive a premissa de filmar a arquitectura, apesar de saber que os meus filmes têm essa relação muito presente com ela. Não é a primeira nem a décima vez que há arquitectos interessados no meu trabalho, mas eu digo sempre que a arquitectura, enquanto disciplina, não me interessa. Não me interessa no sentido que não sou académico, não sou arquitecto, não leio revistas de arquitectura. Tenho uma ideia muito vaga da história da Arquitectura Moderna. A arquitectura, surge de uma forma muito directa nos meus filmes, mas não é um desejo sistematizado e programático de chegar a ela, portanto, eu sinto que todos os grandes filmes acabam por falar sobre arquitectura.

*SRP: De alguma forma, para nós, arquitectos e muito provavelmente, realizadores, ela está mais ou menos presente em determinados filmes.*

**JS:** Sim, sim, mas acho, que devemos salvar um aparte. A forma como a arquitectura é representada dentro da academia, nas revistas e fotografia de arquitectura, por exemplo, é bastante aborrecida, desprovida das evidências do espaço e do tempo. Torna-se numa coisa de catálogo. Mesmo uma cadeira de plástico do *Ikea*, branca e feia, igual às que toda a gente tem em casa, depois de utilizada, vai ganhar uma carga emocional, afectiva, histórica e arqueológica única, pela forma como foi utilizada num lugar específico, por uma pessoa específica. Essa cadeira pode ser um objecto de um filme, mas num catálogo do *Ikea* essa cadeira não tem vida, não tem espírito, não tem interesse absolutamente nenhum. Sinto, muitas vezes, que os filmes ou fotografias amadoras, feitos por uma pessoa que mora numa casa, muito mais interessante para pensar a arquitectura, do que as representações que a arquitectura faz de si própria, nas revistas da especialidade, nos catálogos, nos 3D que os arquitectos fazem, ou seja, é tudo demasiado perfeito e sem vida, sem cicatrizes, sem coisas fora do sítio, sem desarrumação.

*SRP: A primeira longa-metragem, Montanha, ainda por estrear, pode acrescentar algum aspecto importante à conversa de hoje?*

**JS:** Pode. O filme ainda não está estreado, por isso será difícil mostrá-lo antes do Verão, assim publicamente, mas o filme foi filmado nos Olivais, em Lisboa. É um bairro com uma espécie de promessa utópica de lugar onde várias classes sociais, com proveniências geográficas bastante diversas, se podiam encontrar, ou seja, várias das construções seguem alguns princípios do modernismo e da Carta de Atenas, não sei se de uma forma muito directa ou não, mas o *Montanha* é filmado num prédio lindíssimo, do arquitecto Palma de Melo. O filme passa-se nessa zona geográfica de Lisboa e parte do filme passa-se numa casa, no interior de um prédio. É a primeira vez que estou a pensar sobre o filme que fiz, mas acho que sim. Acho que o filme fala tanto sobre arquitectura, como os filmes anteriores. Há uma presença muito forte e atenta do miúdo, que é o protagonista do filme, relativamente à casa onde vive. É um miúdo que está sozinho numa casa, durante alguns dias, enquanto o avô está hospitalizado, portanto, há uma relação muito forte entre o miúdo e o espaço da cidade, mas também o interior da casa, mas ainda não tenho distanciamento suficiente para pensar nestas questões, pensando neste filme como exemplo.

## **C.2. JUNÇÃO**



A exploração dos modos de representação cinematográficos foram, desde muito cedo, marcados por sucessivas tentativas de reflexão, definição e distanciamento do documentário e da ficção. Porém, em paralelo às posturas mais conservadoras, surgiram frequentes olhares curiosos e ousados que não fazendo uma distinção clara entre os géneros, primaram por explorar livremente as possibilidades do seu cruzamento e sobreposição. A liberdade de tratamento dos conteúdos privilegiada pelo cinema, essencialmente a partir dos anos 60, contribuiu intensamente para a diluição das definições, aproximando de forma sucessiva, os limites entre os dois géneros.

Os avanços da tecnologia aumentaram a qualidade das películas e do som e facilitaram o transporte e a manipulação do material de filmagem, tornando a compra das câmaras mais acessível e instigando o registo de vídeos amadores, com diferentes conteúdos e contextos. Sem demasiadas limitações formais e estéticas, os vídeos de carácter mais ou menos real, feitos por famílias, amigos e desconhecidos, converteram-se em documentos importantes e susceptíveis ao interesse dos realizadores, que neles encontraram uma oportunidade para a produção de novos documentos cinematográficos.

Na génese dos objectivos práticos do documentário e da ficção, reside uma vontade inata de persuadir, intimamente relacionada com a retórica, a indução e a argumentação, que ao acto de 'representar' são particulares. Independentemente da relação mais ou menos íntima que os dois géneros possam estabelecer com a realidade, ambos se servem dos poderes da retórica, da imagem e do som, como meios indutores das suas narrativas. O documentário recolhe imagens e documentos que, cruzados e justapostos, clarificam e argumentam proposições. A ficção serve-se da manipulação das realidades que constrói e das imagens que produz, para convencer o observador das propostas que apresenta, fazendo-o aprovar a possibilidade da sua veracidade. Ainda que o documentário tenha um contracto com a realidade, os seus registos, tal como os da ficção, são em si mesmos representações que não constituem afirmações ou verdades absolutamente inquestionáveis. Passíveis de serem aceites ou não pela compreensão e opinião crítica do espectador, os filmes são propostas provenientes de uma interpretação pessoal do realizador, expressa num conteúdo que, essencialmente, se pretende fundamentado pela utilização simultânea das vertentes visual, escrita e sonora, que o cinema comporta.

Segundo o dicionário de Língua Portuguesa, *Documento n.m.* é '*qualquer objecto elabo-*

rado com o fim de produzir ou representar uma pessoa, um facto, um dito ou um acontecimento (...).<sup>156</sup> Pela natureza dos métodos e forma de produção, o documentário tem facilidade em ser reconhecido como um documento histórico de valor perene, facto que por efeito tende a desvalorizar a ficção. Contudo, segundo Consuelo Lins, *'O que a Nova História mostrou é que o documento não é um instrumento da história, mas, sim, seu próprio objecto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção, mas é – tal como os monumentos – instrumento de poder.'*<sup>157</sup> Considerando o peso da realidade, dos objectos artísticos a partir dela produzidos e o factor representação que ao termo documento está associado, tem-se que os filmes de ficção, ainda que emergindo sob a forma de um conto ou de uma narrativa inexistente, podem também constituir documentos. Na sua génese representam vestígios de alguém, de alguma coisa, de algum tempo e/ou de algum lugar. Resgatando existências e/ou gerando outras, tanto o documentário como a ficção são documentos transmissores de conhecimento, passíveis de igualar aqueles escritos ou os de outra natureza.

À parte as questões conceptuais que juntam o documentário à ficção existem outras mais concretas que, alterando intencionalmente os propósitos dos filmes e a sua própria definição de forma integral, evidente e assumida pelo realizador, os caracterizam como híbridos. Noutros casos mais subtis essa caracterização não é efectiva, deixando em aberto a opinião de cada observador. Os limites entre os géneros, apesar de teoricamente claros, tornam-se complexos e difíceis de seguir na totalidade das suas premissas, aquando a sua formalização. Prevendo a dificuldade da caracterização clara dos restantes casos de estudo seleccionados pela investigação, revela-se oportuna a reflexão das questões que unem e por vezes sobrepõem os géneros dos filmes, definindo-os como possíveis híbridos.

---

156. Porto Editora (2008) *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, Lda. - 1952, p.575

157. LINS, Consuelo, REZENDE, Luiz Augusto, FRANÇA, Andréa (2011) *'A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo'*. Revista Galáxia 21, 54 - 67, p.58



### **C.2.1. Híbridos**



Fig. 195. Processo de produção de *Sizígia* (2012) Luís Urbano

Fig. 196. *1960 Fernando Távora* (2013) Rodrigo Areias

Fig. 197. *Belarmino* (1964) Fernando Lopes

Fig. 198. Processo de produção de *A Encomenda* (2013) Manuel Graça Dias

Fig. 199. *Juventude em Marcha* (2006) Pedro Costa

Fig. 200. *Casa na Comporta* (2014) João Salaviza

Fig. 201. *Santiago* (2007) João Moreira Salles

Fig. 202. *Arquitectura de Peso* (2009) Edgar Pêra

A produção de filmes com conteúdos híbridos foi desde muito cedo uma possibilidade admitida e explorada pelos realizadores, contudo o reconhecimento das suas valências e afirmação dos seus resultados só aconteceu, de forma marcante, aquando o início da procura de um cinema de autor. Este momento em que os realizadores sentiram a necessidade de contrastar, contrapor e sobrepor as múltiplas valências dos dois géneros num único filme mostrou que, quando a procura objectiva da narrativa deixa de se prender com uma ideia fechada de um propósito documental ou ficcional, dá permissão a uma noção de liberdade capaz de se estender a novos significados.

Embora numa versão mais rigorosa a produção documental exija a imparcialidade do criador, por vezes a procura da verdade é tão intensa que origina a sua participação activa e consciente na acção e nas consequências dos acontecimentos do filme. *Santiago* (2007), de João Moreira Salles e *Linha Vermelha* (2012), de José Filipe Costa, apesar de pretenderem documentar duas realidades distintas, são exemplos de uma manipulação directa e indirecta dos personagens/pessoas, dos momentos e dos acontecimentos do argumento, em função dos objectivos concretos dos respectivos realizadores.

Da mesma forma, ainda que a produção ficcional preveja uma atitude assertiva e manipuladora por parte do realizador, os seus intuitos nem sempre passam pela idealização integral da história, das acções e dos discursos dos personagens. Por vezes, o realizador coloca-se numa posição de observador *in-loco* e, utilizando diferentes dispositivos de ficção, explora os actores e a realidade de forma a obter imagens de testemunhos, reacções e atitudes autênticas, até então desconhecidas. Não descredibilizando o valor documental ou ficcional dos filmes, tais estratégias e opções práticas transgridem os espaços determinados de cada género, colocando o filme numa posição limite que, não sendo preponderante, poderá gerar diferentes pareceres relativamente à sua essência. O realizador português Pedro Costa, que na mais íntima e dura realidade do Bairro das Fontainhas em Lisboa filmou a trilogia composta por *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006), é exemplo de um autor cujos objectivos pessoais de ficcionar se cruzam com os testemunhos reais dos personagens. Estes, com vontades e intensões próprias, contribuem para a construção de filmes com narrativas fictícias que documentam e revelam pessoas, personalidades e vivências reais e distintas.

Sob um olhar estereotipado, os híbridos - filmes em que o documentário e a ficção

convivem em simultâneo, resultam de uma intenção clara e assumida de experimentação e/ou de uma sucessiva tentativa de persuasão do observador, relativamente à pertença do filme a um género que na realidade nega. Todavia, na história do cinema e principalmente desde as novas vagas artísticas dos anos 60, destacam-se exemplos em que essa sobreposição não depende obrigatoriamente de uma intenção consciente e antecipada do realizador. Por oposição, pode ter origem na desvalorização reflectida e convicta da separação dos géneros, por parte do autor; ser uma consequência das opções espontâneas do realizador durante a produção do filme ou uma evidência surgida exclusivamente no momento da exibição e da divulgação do mesmo. *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, e *Arquitecturas de Peso* (2009), de Edgar Pêra, ao colocarem em confronto a veracidade dos testemunhos de um personagem e a manipulação ficcional das imagens filmadas, dão vida a narrativas de carácter híbrido. *1960* (2013) de Rodrigo Areias, mostra como um objectivo inicial de documentar é ultrapassado pelo entusiasmo pessoal e interventivo do realizador, nas imagens e no discurso do filme, deixando dúvidas sobre o carácter documental do mesmo.

A hibridez de um objecto cinematográfico pode ter proveniências distintas e resultar de objectivos narrativos igualmente diversos. A forma e linguagem dos conteúdos dos filmes originam divergentes percepções e tensões no observador, podendo fazer complexa a sua reflexão e consequente discussão. Embora o documentário e a ficção busquem caminhos distintos, ambos partilham interesses relativos ao cinema em geral, de ordem reflexiva, representativa, argumentativa e persuasiva. A exploração (não) intencional das potencialidades das suas intersecções, tanto por parte do criador emissor, como do observador receptor, revela-se por isso, praticamente instintiva.

Embora a presente investigação tenha partido de casos de estudo aparentemente de carácter estritamente documental e ficcional, a evidência de momentos limite de intersecção entre os géneros, fizeram oportuna a exposição de filmes cujos conteúdos se destacaram pelas suas relações híbridas. Desta forma, não esquecendo a busca de filmes fundamentalmente arquitectónicos e antevendo a incidência dos realizadores anteriores neste tema, *Sizígia* (2012) de Luís Urbano, *A Encomenda* (2013) de Manuel Graça Dias e *Casa na Comporta* (2011) de João Salaviza, revelam-se oportunos.

***Sizígia***



*'(...) os edifícios do Siza são como gatos a dormir ao sol. Ficam ali, estão bem com eles próprios.'*<sup>158</sup>

Souto Moura

158. MOURA, Eduardo Souto (2012) [entrevistado por LOPES, Carlos Nuno Lacerda] in LOPES, Carlos Nuno Lacerda (2012) *Arquitectura e modos de habitar, conversas com arquitectos*. Porto: CIAMH, p.34

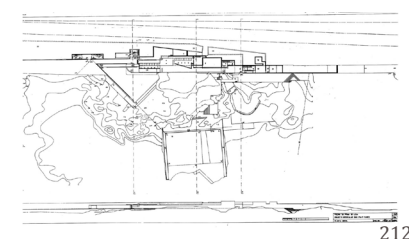
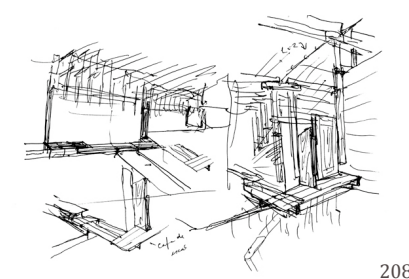
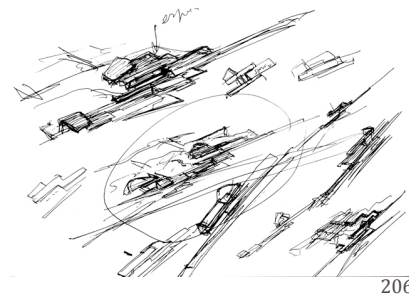
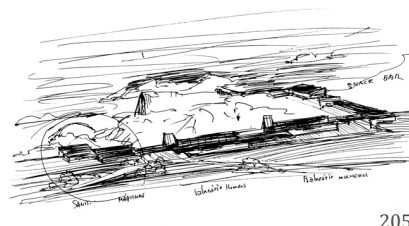
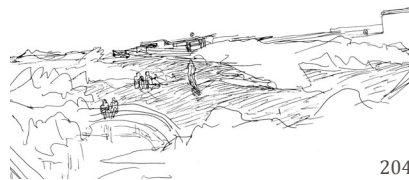
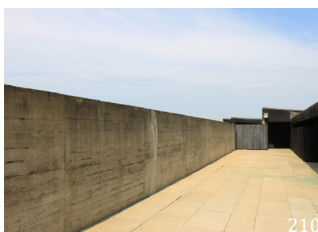


Fig. 203 | 207 | 209-211. *Piscinas das Marés*, Leça da Palmeira (1958 - 1963) Álvaro Siza Vieira

Fig. 204-206 | 208. Esquícios de Álvaro Siza Vieira

Fig. 212. Planta e Corte Longitudinal das *Piscinas das Marés* (1958 - 1963) Álvaro Siza Vieira





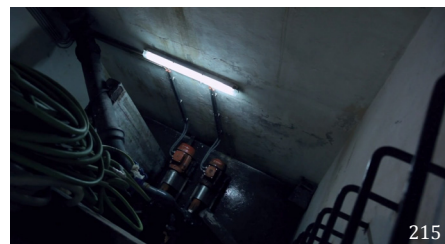
213



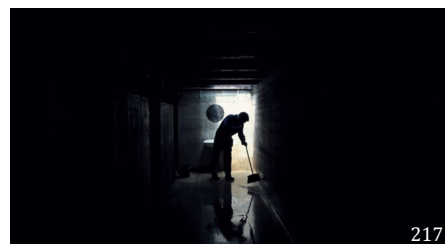
214



216



215



217



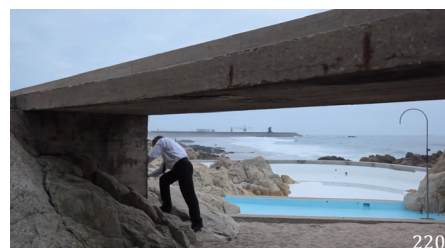
219



218



221



220



222

Fig. 213 - 222. *Sizígia* (2012) Luís Urbano



RUPTURA SILENCIOSA apresenta SIZÍGIA com RUI PINTO realização LUIS URBANO assistência da realização ANA RESENDE argumento ANA RESENDE, LUIS URBANO, MIGUEL C. TAVARES, PEDRO NETO fotografia MIGUEL C. TAVARES, PEDRO NETO montagem MIGUEL C. TAVARES som ANA RESENDE, MIGUEL C. TAVARES pós-produção vídeo JOANA DEUSADO música original GUILHERME LAPA um filme realizado no âmbito do projeto de investigação RUPTURA SILENCIOSA. INTERSECÇÕES ENTRE ARQUITECTURA E CINEMA. PORTUGAL 1990-74 com o apoio de FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, CEAU, CASA DA ARQUITECTURA, FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA, COMPETE - PROGRAMA OPERACIONAL FACTORES DE COMPETITIVIDADE, QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL, UNIÃO EUROPEIA - FUNDO EUROPEU DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL, 2012



mais informações em [www.rupturasilenciosa.com](http://www.rupturasilenciosa.com)

Fig. 223. Cartaz de *Sizígia* (2012) Luís Urbano



### ***Piscinas das Marés, (1958 – 1963) Álvaro Siza Vieira***

Entre 1959 e 1965, para um lugar imediatamente próximo à *Casa de Chá da Boa Nova*<sup>159</sup>, Álvaro Siza projecta um novo equipamento público com um desenho discreto e poético, que viria a marcar intensamente o seu percurso de arquitecto.

O projecto das *Piscinas das Marés* marca um afastamento ideológico de Álvaro Siza, relativamente ao seu mestre Fernando Távora. Do seu desenho pretendia-se um conjunto de tanques cuja água fosse renovada, automaticamente, a cada maré alta. Por questões técnicas e de higiene, tais objectivos não puderam ser cumpridos de forma natural, cabendo à artificialidade dos meios técnicos o colmatar dessa dificuldade e a geração de uma sensação de permanente invasão das piscinas, pelo mar. Na *Casa de Chá da Boa Nova*, integrada nas rochas da praia e visualmente dependente do mar, emerge um volume complexo, construído com reboco e telha vermelha (materiais típicos da época) e distribuído em vários níveis visíveis a partir da estrada. Nas *Piscinas das Marés*, surge um percurso de ‘consciência’ até ao mar, marcado por texturas brutalistas, disposto num só nível e praticamente invisível a partir do espaço público. Como clarifica o arquitecto autor das duas obras, ‘*Naquele sítio, um maciço rochoso interrompe as três linhas paralelas: encontro do mar e do céu, da praia e do mar, longo muro de suporte da via marginal. (...)*’<sup>160</sup>

Os anos imediatamente anteriores ao 25 de Abril de 1974 são marcados por uma quebra relativa às práticas arquitectónicas da época, em Portugal. Ainda que ambos os projectos pertençam ao mesmo período, as *Piscinas das Marés* antecipam uma ruptura arquitectónica, não só do ponto de vista conceptual e estético, mas também funcional. O edifício que reúne espaços de vestiários, sanitários, e cabine de tratamento de água, é desenhado por um volume paralelo à orla da praia em betão descofrado, madeira e chapa de cobre. Na sua forma mais pura, as piscinas materializam-se num conjunto de planos horizontais e verticais com tonalidades escuras e texturas rudes que, após uma longa rampa exterior de transição entre a marginal e o edificado, se fecham na sombra dos espaços interiores, para depois se abrirem na luz da praia que os envolve. ‘*Quando entras no edifício, o Siza força o esquecimento do*

---

159. A *Casa de Chá da Boa Nova* (1958 – 1963) foi desenhada por Álvaro Siza para um concurso que o escritório de Fernando Távora (onde trabalhava no momento), tinha aceite concorrer.

160. SIZA, Álvaro (s.d.) ‘004 - Piscina de Leça da Palmeira’ p.23 in MORAIS, Carlos Campos (ed.) (2009) *01 Textos por Álvaro Siza, 004 - Piscina de Leça da Palmeira*. Porto: Civilização

*que estava lá fora e volta a fazer com que as pessoas descubram a praia e aquilo é realmente surpreendente. O edifício e o percurso que induz são, em si próprios, surpreendentes (...).*<sup>161</sup>

Ao chegar à rampa de entrada das piscinas, o corpo compassa o tempo da sua descida seguindo a linha escura do vazio que separa o betão das paredes e a chapa de cobre da cobertura. O volume construído prepara o desvendar da sensibilidade dos espaços que contém. A luz intensa é aprisionada pelo betão e o corpo pela escuridão da madeira queimada, que desenha as cabines centrais iluminadas por finos feixes de luz e clarabóias controladas. O percurso de preparação para o banho não significa o alcance visual da praia, pelo contrário, implica um processo de estimulação contínua dos sentidos. Após os lava-pés, um longo corredor descoberto e limitado por um muro, abre-se novamente à luz natural, mantendo a praia como um espaço desconhecido, mas intensificando o sentido da audição. O alcance tardio da areia e da água das piscinas converte a experiência do percurso num momento áureo de relação terrena entre ‘eu’, o céu, a matéria e o mar.

*As Piscinas das Marés*, na estreita relação que estabelecem com a praia, poem em causa a dualidade dos sentidos, despertando diferentes graus de equilíbrio, próximos do real e do artificial da vida. Enquanto lugar de atmosferas simples e emoções fortes, opõem simultaneamente sensações visuais de luz e de sombra, auditivas de silêncio e barulho, olfactivas de cidade e natureza e tácteis de rugosidade e suavidade, de frio e de calor. Os detalhes construtivos exaltam pormenores de um olhar atento, sóbrio e simultaneamente marcante de Álvaro Siza. Os percursos em ‘zigzag’, articulados pelo desenho arquitectónico e impostos pela materialização dos planos, intensificam a experiência física, mental e emocional da vivência dos espaços, que a cada viragem é marcada por discretos, mas pujantes, apontamentos arquitectónicos.

Com moldes cinematográficos instigadores da sua representação, os ambientes e distintas espacialidades fazem crescer uma sensação *‘(...) irreprimível e determinante de que a arquitectura não termina em ponto algum, vai do objecto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza.*<sup>162</sup> Como explica o arquitecto Luís

---

161. URBANO, Luís, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [27.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.227-249

162. SIZA, Álvaro (1998) *Imaginare L'Evidenza*. in TRIGUEIROS, Luís (ed.) (2004) *Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira = Schwimmbad am strand von Leça de Palmeira = Piscina na praia de Leça de Palmeira : 1959-1973*. Lisboa, Portugal: Editorial Blau. p.19

Urbano que em 2012 abordou o edifício a partir de uma narrativa com contornos ficcionais, *'(...) pareceu-nos que aquele edifício em particular, tinha muitas características cinematográficas, por isso, era o objecto ideal para começar a procura prática das relações entre a arquitectura e o cinema. (...) Cá fora está cheio de luz, depois dentro está tudo escuro. Essa questão do claro-escuro e da oposição entre luz e sombra é mais ou menos a definição de cinema. (...) o edifício é, em si próprio, um percurso ou induz uma espécie de percurso, quase obrigatório para as personagens, que eu acho que é o que acontece, mais ou menos, no cinema. As pessoas, quando estão a ver um filme, deixam-se levar por um cineasta, através de um percurso que é aquele que o cineasta, e não o espectador, define. (...)'*<sup>163</sup>

### **Sizígia (2012) Luís Urbano**

*Sizígia* (2012) corresponde à primeira narrativa de ficção produzida por Luís Urbano, no seguimento do *Ruptura Silenciosa*. O título da curta-metragem torna-se curioso quando duplamente reflectivo. Numa primeira camada com um sentido literal, *Sizígia* (s.f.) é um *'fenómeno astronómico que resulta do alinhamento da terra, da lua e do sol, originando as mais baixas e mais altas marés.'*<sup>164</sup>. Numa segunda camada de percepção pessoal, *Sizígia* pode relacionar-se com o próprio nome do arquitecto Álvaro Siza, facto que dignifica tanto o arquitecto, autor do projecto de arquitectura, como o objecto arquitectónico filmado.

A narrativa simples do filme constrói-se no percurso de um personagem fictício. Este, através das suas funções de manutenção das piscinas, explora as relações e as rupturas entre o público e o privado da arquitectura, as qualidades interiores e exteriores do edifício, os espaços construídos e vazios, as incidências de luz e de sombra e as atmosferas resultantes da relação da matéria com a natureza. O volume de betão bruto integra-se no areal da praia de Matosinhos, privilegiando um posicionamento simultaneamente próximo da vida urbana e do mar. As imagens em movimento captadas pelo filme correspondem a um olhar crítico de investigação e de exploração sensível e técnica dos espaços, que dispensa uma postura neutra do realizador. Luís Urbano contempla a existência das *Piscinas das Marés* em si mesmas, na relação com aqueles que a frequentam e com a própria cidade que as rodeia, acentuando a capacidade da arquitectura ser um filtro poético e emocional entre o corpo, a

163. URBANO, Luís, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [27.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.227-249

164. URBANO, Luís (2012) *Sizígia*. [filme]Portugal: *Ruptura Silenciosa*, aos 16'

metrópole e a natureza.

A identificação das influências da arquitectura no objecto fílmico nem sempre é clara ou possível de concretizar. Em *Sizígia* essa relação é concretizada de uma forma tão intensa que torna óbvias as relações entre o realizador e a obra arquitectónica e cinematográfica. A forma como a investigação e a reflexão sobre o edifício se articulam torna igualmente evidentes as repercussões da arquitectura nas opções espaciais e estéticas do filme, relativas aos personagens, aos movimentos e direcções, às dimensões, aos materiais, ao tempo e à luz. A arquitectura não é descrita pelo discurso do personagem ou de um narrador (no caso, inexistentes), mas as considerações são transmitidas pelo silêncio do edifício e pelas acções do corpo em interacção com a obra. Desconstruir a narrativa de *Sizígia* significa por isso, o encontro de novos conceitos arquitectónicos e formas de interpretar os mesmos, o que inevitavelmente sugere novas questões e sucessivas tentativas de resposta às mesmas.

Inicialmente, é no passar do tempo pela imagem estática de uma paisagem de praia natural, que por entre as rochas, surge um vulto a estender uma mangueira, cujo jacto de água, utiliza para limpar um espaço construído, ainda desconhecido pelo observador. Num sentido inverso ao que habitualmente se esperaria de um filme sobre arquitectura, o personagem principal e único da história não chega ao edifício no início da acção, mas antes existe dentro dele à chegada da câmara. O corte e a aproximação repentina da imagem dão a conhecer o personagem cujos movimentos contam pequenas histórias de paixão pelo presente e pelo passado do edifício. A figura que deambula pelos caminhos construídos entre o betão e a madeira brutalistas e o areal da praia, estabelece uma relação poética com os espaços físicos e os silêncios do inabitado.

Após a estadia inicial no areal da praia, o personagem concretiza dois percursos semelhantes, mas com intuitos e resultados imagéticos distintos. Ao surgir no longo percurso definido por um muro de betão, quebrado por uma esquina de mudança de direcção, o personagem percorre um caminho exterior até à casa das máquinas, no sentido longitudinal e inverso do volume construído. Iniciando a limpeza e a reparação dos objectos e materiais do edifício, o personagem transita entre o espaço técnico e os restantes, culminando os seus trabalhos na restauração da fenda existente na esquina inicial do muro de betão. Após a contemplação do mar e dos tanques vazios, o funcionário dirige-se mais uma vez à zona técnica, activando o bombeamento da água das piscinas.

Entre as sucessivas transições das imagens da água sob pressão, nas piscinas e nos chuveiros dos balneários, o personagem toma banho e veste um fato preto. Se no início do filme tinha surgido de macacão azul a estender uma mangueira, no final do mesmo exhibe um terno preto, enquanto desenrola o fio de um microfone e termina a acção saindo pela rampa de entrada, de ligação à cidade. O processo de transformação do personagem poderá ser comparado ao das piscinas, pois tal como o personagem, também elas sofrem um processo de renovação. Os antigos espaços sujos passam a estar limpos e os materiais degradados, a brilhar e a deslizar, como novos. O edifício ganha uma nova capa, podendo apresentar-se ao público de Verão.

A importância do tempo no decorrer das imagens afirma-se uma condicionante preponderante da acção e da narrativa. Este tem um significado cinematográfico, captado nas acções dos percursos do personagem, e simultaneamente arquitectónico, latente nos anos de existência do próprio edifício e respectiva deteriorização, que o mar acelerou. A essência do tempo evidencia-se, entre outras coisas, na limpeza dos tubos metálicos dos vestiários e do chão adjacente às cabines de duche, no ajuste dos pregos que unificam as estruturas de madeira tratada com óleo queimado, na lubrificação das maçanetas e das dobradiças das grandes portas de correr e de abrir que marcam a transição entre os espaços, na reparação da cofragem de betão marcada por fendas e na reactivação do sistema de bombagem de água.

O acto de limpeza e de conservação das formas construídas levam o personagem e por consequência o observador, a circular e transitar de forma pautada entre o interior e o exterior das piscinas, aproximando-os continuamente do edificado. Numa primeira abordagem o exterior representa praia, areia e rochas, numa segunda, o alcance do olhar amplia a natureza ao edifício e às suas relações com a envolvente, através de um percurso pelos espaços.

Da mesma forma que o factor 'tempo' se assume uma condicionante da arquitectura e do filme, o 'percurso' definido pelo arquitecto Álvaro Siza como o principal propósito da obra, revela-se igualmente constante na acção. Os movimentos do personagem, determinados pelo realizador, influenciam a percepção espacial dos ambientes das piscinas. Invertendo novamente o sentido natural da experiência física do espaço, a narrativa acentua a importância das máquinas e dá a conhecer uma zona de lazer, sem enfatizar demasiado o valor dos balneários e dos tanques de água. Como explica o realizador, tal deve-se a uma

vontade consciente de olhar as piscinas de um modo diferente do habitual. *‘Não nos interessou, ou pelo menos a mim não me interessou, nos primeiros filmes que fiz, mostrar ou dizer aquilo que já toda a gente sabia, porque a Piscina das Marés é um edifício conhecido do Siza. (...) quis fazer um filme, que mostrasse um lado um pouco escondido do edifício e que tivesse uma abordagem, pensei eu na altura, que podia ser original.’*<sup>165</sup>

Se o silêncio se revela uma das armas mais fortes da narrativa de *Sizígia*, o som natural do mar, as vozes do gravador que desbobina as cassetes de gravações dos visitantes das piscinas e as trilhas sonoras de carácter neutro, complementam-na, dando corpo à acção e relacionando-a com a memória sensível, espacial e temporal, dos ambientes. Nos momentos iniciais do filme, o bater das ondas da marginal marítima do Porto acompanha o olhar estático da praia onde surge o personagem principal. Nos minutos seguintes, o som dos materiais na interacção com ele notifica a presença física dos objectos e acentua a importância da consciência sensitiva dos ambientes arquitectónicos. As vozes das gravações em cassette, reproduzidas no rádio, estimulam a memória do personagem e a imaginação do observador. Habitam os espaços e, simbolicamente, remetem para a componente vivencial, que arquitectura propõe e pressupõe. O microfone pode encarar duas realidades distintas e possíveis. Uma referente à ocupação do espaço pelo som das fitas gravadas e uma outra relativa à próxima gravação dos sons do Verão que se avizinham.

O entendimento das relações entre os diferentes níveis de percepção da obra, depende do percurso do personagem e do olhar que evolui de forma gradativa à fluidez e harmonia com que a história se inicia, desenvolve e termina. A posição e tipo de abordagem da câmara influenciam, por sua vez, o modo de actuação do olhar, determinando a recepção da narrativa por parte do observador. Em *Sizígia*, a câmara mantém-se maioritariamente fixa, registando as acções e o movimento do corpo do personagem, mas tendo sempre a arquitectura como um objecto de valor acrescentado. O *travelling* que no final do filme acompanha o movimento do personagem a estender o cabo do microfone, revela-se uma excepção à posição fixa da câmara. Um deslocamento que permite pormenorizar, em continuidade, os detalhes arquitectónicos, os materiais e a própria envolvente do lugar. Esta opção torna-se

---

165. URBANO, Luís, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [27.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.227-249

curiosa pela forma diametralmente oposta a *Sagrado*<sup>166</sup> que, sendo maioritariamente filmado em movimento, utiliza a câmara e as imagens estáticas para representar os pormenores arquitectónicos da *Igreja do Sagrado Coração de Jesus*.

Em *Sizígia*, o autor subverte o sentido habitual do edifício, partindo de conceitos comuns, para constituir reflexões e afirmações distintas que, não caindo na repetição, se diferenciam das considerações existentes. Como afirma, '(...) no filme em si, o resultado final foi contaminado pela própria história e o ambiente do filme foi contaminado pela própria personagem que nós criámos.'<sup>167</sup> As cores neutras e genericamente 'homogéneas' influenciam o carácter dramático da narrativa, dando a conhecer um lado técnico, abandonado e mais sombrio das *Piscinas das Marés*.

A história do dia-a-dia do empregado responsável pela manutenção das piscinas funciona como um pretexto para a exploração de um edifício real, com vivências e atmosferas reais. Respondendo ao objectivo último de mostrar sempre a arquitectura, a curta-metragem eleva a obra arquitectónica a objecto principal da narrativa, sobrepondo-a, frequentemente, ao personagem e aos restantes intervenientes. A 'trama' da narrativa deixa de existir dentro de um espaço, para se construir em comunhão com ele. O edificado assume o papel de uma personagem que contracena com o único actor da narrativa, fazendo-se comunicar através do silêncio e dos sons naturais da matéria construída. Os percursos exteriores e interiores, a luz e a sombra dos espaços, as cores e as texturas dos materiais, a presença das paredes, chão e tecto e os sons das máquinas e da água, enriquecem a história, solicitando a envolvimento total do observador, despertando a curiosidade dos sentidos e concretizando uma experiência próxima do real.

Como tem vindo a ser referido, a linha que separa o documentário da ficção é ténue. Ao conceber um argumento documental é simples entrar num mundo de ficção onde a liberdade de pensar não se prende com a responsabilidade ética de ser real. Da mesma forma, idealizar uma narrativa ficcional não impede o sentido de pensamento inverso, relativo à procura da natureza real das representações imaginárias. Entre a ficção de uma narrativa pré-concebida e a realidade dos ambientes de *Sizígia*, vários são os momentos que, pela sua relação com

---

166. *Supra*, pp.96-107

167. URBANO, Luís, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [27.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.227-249

os espaços conhecidos da piscina, estimulam a imaginação do observador, aproximando a narrativa do realismo teórico do cinema documental. '*Não é só o movimento do mar, mas também das pessoas que cruzam o edifício e que, dentro dele, quase se esquecem onde estão.*'<sup>168</sup>

Objectivamente, o personagem criado por Luís Urbano para a história de *Sizígia*, existe na realidade. Durante o processo de produção, ao descobrir a existência de um funcionário responsável pela manutenção das piscinas, o convite para a sua participação foi imediato. Negada a possibilidade, coube a um actor a sua representação, facto que não invalidando o carácter do personagem, acentuou a relação da história com a própria realidade. Embora o filme induza um conjunto de gravações, aparentemente de arquivo, na verdade o seu registo não existia até à idealização de *Sizígia*. Se em *Casa na Comporta*<sup>169</sup>, João Salaviza utiliza um dispositivo de ficção para conseguir um testemunho real, Luís Urbano utiliza outro, para fazer crer a existência de registos de arquivo, normalmente utilizados pelo cinema documental. Embora as sucessivas direcções da câmara sejam definidas pelo personagem que se move na acção segundo um guião pré-definido, a ausência de narrador e o carácter poético dos percursos e do olhar fazem com que, ocasionalmente, seja possível estabelecer uma relação entre *Sizígia* e as abordagens do cinema documental observativo. O silêncio pleno do personagem e a intensidade das imagens relacionam a narrativa com um documento de observação e descrição do edifício. O personagem, existindo na realidade, parece descrever as verdades formais, funcionais e atmosféricas das piscinas, através dos seus actos.

O olhar de Luís Urbano afasta-se dos métodos do cinema documental. Contudo, no caso de *Sizígia*, as opções de linguagem que toma, aproximam-se intimamente da significação real da obra, tornando possível a leitura da narrativa como um documento observador e reflexivo sobre as *Piscinas das Marés*, as suas condicionantes como edifício de uso público da cidade do Porto e a sua vida enquanto construção em betão, madeira e cobre, junto ao mar.

O facto de *Sizígia* ser um filme de ficção é uma verdade inquestionável. Na sua estrutura e processo de filmagem e montagem responde às condicionantes deste género, negando os modos de produção documental. Os momentos em que, sob determinados pontos de vis-

---

168. Luís Urbano citado em JORNAL i (2012) '*Sizígia: Arquitectura em Ficção Reconhecida no Chile*'. *Jornal i* [online] disponível em <<http://www.ionline.pt/artigos/boa-vida/filme-sobre-obra-siza-vieira-conquista-premio-projecto-ruptura-silenciosa-da>> [20.01.2015]

169. *Infra*, pp.218-226



ta, a curta-metragem se aproxima dos registos reais do cinema, levantam questões sobre as fragilidades do real e da ficção, dificultando a continuidade da argumentação e da definição clara e fechada dos limites que separam as representações dos dois géneros cinematográficos. A descrição dos métodos de pré-produção, produção e pós-produção do cinema de ficção encontram lugar nos desenhos do realizador, na narrativa, nos personagens fictícios e nos resultados das imagens filmadas e projectadas na tela. A existência simultânea de acções reais, em espaços e arquitecturas reais, impede a restrição de *Sizígia* a uma definição de género precisa, em detrimento de uma outra que também lhe pertence.



***A Encomenda***



224

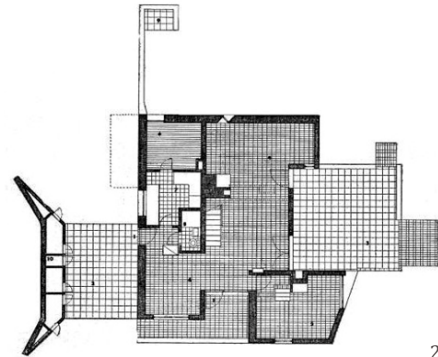
*'(...) a própria casa tinha que moldar o terreno, (...) é até um pouco cenográfica nesse sentido, tinha que fazer os seus próprios lados (...). Era um bocado a casa que fazia o sítio.'*<sup>170</sup>

Alves, Pinto, Tavares

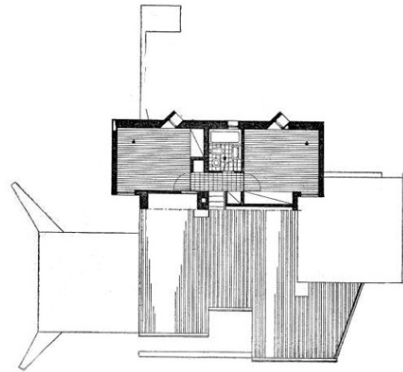
170. ALVES, PINTO, TAVARES (2000) in TAVARES, Manuel Albuquerque (2003) *Além da Geometria*. Lisboa: Editorial Estampa, p.35



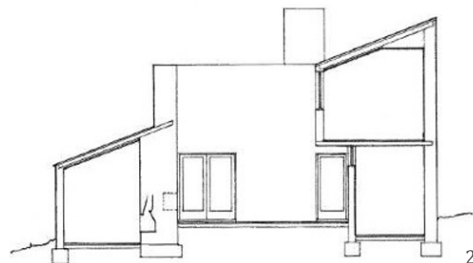
229



225



226



227



228

Fig. 224 | 228 | 229. Casa Albarraque, Sintra (1960-1961) Raúl Hestnes Ferreira

Fig. 225. Plantas do piso térreo e primeiro piso da Casa Albarraque, Sintra (1960-1961) Raúl Hestnes Ferreira, respectivamente

Fig. 227. Corte Longitudinal da Casa Albarraque

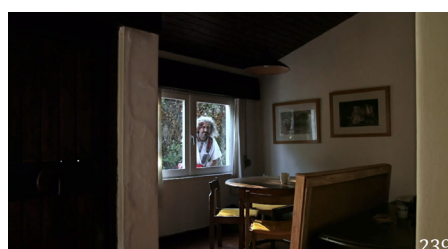
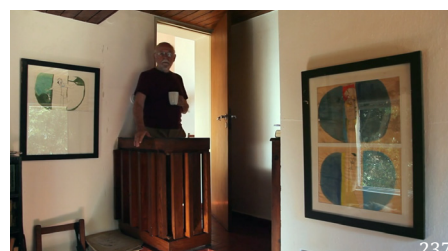
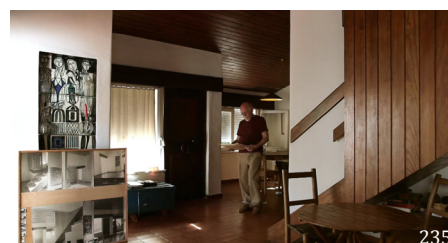
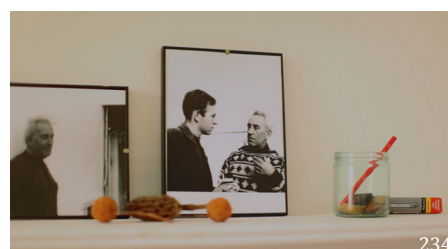
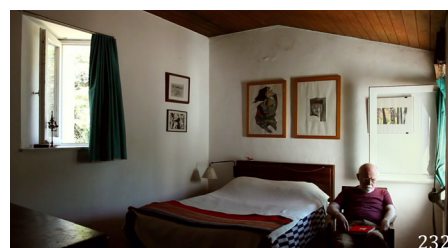


Fig. 230 - 239. *A Encomenda* (2013) Manuel Graça Dias



# A ENCOMENDA

uma curta-metragem na Casa de Albarraque



RUPTURA SILENCIOSA apresenta A ENCOMENDA com HOMERO ROQUE e RAÚL HESTINES FERREIRA realização e argumento MANUEL GRAÇA DIAS assistente de realização LUIS URBANO fotografia MIGUEL C. TAVARES, RUI MANUEL VIEIRA montagem MIGUEL C. TAVARES pós-produção vídeo JOANA DEUSADO sonorização MIGUEL C. TAVARES, RUI MANUEL VIEIRA pós-produção áudio ARMANDO RAMOS um filme realizado no âmbito do projecto de investigação RUPTURA SILENCIOSA. INTERSEÇÕES ENTRE ARQUITECTURA E CINEMA. PORTUGAL 1960-74 com o apoio de FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA, COMPETE - PROGRAMA OPERACIONAL FACTORES DE COMPETITIVIDADE, QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL, UNIÃO EUROPEIA - FUNDO EUROPEU DE DESENVOLVIMENTO REGIONAL | 2013

**RUPTURA SILENCIOSA**  
Investigação entre a Arquitectura e o Cinema, 1960-74

**PORTO**  
UNIVERSIDADE DO PORTO

**FCT**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

**COMPETE**  
Programa Operacional Factores de Competitividade

**GR**  
Gestão Regional

**EUROPE**  
União Europeia

mais informações em [www.rupturasilenciosa.com](http://www.rupturasilenciosa.com)

Fig. 240. Cartaz de *A Encomenda* (2013) Manuel Graça Dias

Até 2010, ano em que aceitou o convite para o projecto *Ruptura Silenciosa*, Manuel Graça Dias debruçou o seu interesse pelo cinema, maioritariamente, no documentário de arquitectura. Em 2013 realizou duas narrativas de ficção, *A Encomenda* e *A Limpeza*, que atendendo aos intuitos do projecto, representaram duas casas referentes ao período histórico contemplado (1960-1974), dando visibilidade a obras arquitectónicas menos conhecidas.

Se perante os desafios para a realização de filmes documentais de arquitectura, Graça Dias se julgou sempre capaz, quando confrontado com as intenções ficcionais de Luís Urbano não se mostrou tão confiante, pois, enquanto arquitecto, não conseguiria criar narrativas suficientemente consistentes. Por natureza, os documentários que havia realizado tinham uma estrutura simples, objectiva, directa, que se afastava dos objectivos propostos pelo projecto *Ruptura Silenciosa*. Baseadas nos modos da reportagem e respondendo aos intuitos do realizador, os registos cruzavam simultaneamente a entrevista com os autores, as imagens em movimento, as fotografias da(s) obra(s) arquitectónicas e uma banda sonora relativamente neutra.

Aceite o novo desafio, as histórias narrativas de ficção que Manuel Graça Dias cria, assumem uma posição interventiva da sua parte, tanto na articulação e preparação do guião, como nas próprias imagens. Os contextos, embora densos, revelam-se de fácil entendimento por parte do observador e os personagens assumem-se estratégicos. O carteiro e a empregada, pelas profissões que representam, permanecem nas casas durante curtos períodos de tempo, sendo as suas funções, motivos para a exploração dos objectos e espaços das obras arquitectónicas. Ainda que ficcionais, as narrativas dos filmes evidenciam sempre um teor documental, expresso em símbolos, olhares e palavras subtis, de que o arquitecto, de forma clara, não abdica.

### ***Casa Albarraque, (1960 – 1961) Raúl Hestnes Ferreira***

Após alguns anos de aprendizagem com os principais mestres da Finlândia (Alvar Aalto e Johan Sigfrid Siren) e dos EUA (Louis Kahn), Raúl Hestnes Ferreira, filho de artistas portugueses, constrói uma casa de fim-de-semana para os seus pais. Segundo o arquitecto, o terreno situado na aldeia de Albarraque, em Sintra, estava descampado. Exigia, por isso, uma construção que se apropriasse da sua extensão, que moldasse os seus desníveis e que criasse espaços exteriores e interiores de conforto, capazes de suprir a inexistência de cons-

truções à sua volta. Além da natureza do terreno, da paisagem e do clima, a casa deveria atender à formação profissional do arquitecto, aos resultados do Inquérito à Arquitectura Popular que havia participado e à forma de viver do próprio cliente, o poeta José Gomes Ferreira, pai do arquitecto. O projecto representaria uma tentativa de uso da arquitectura como forma de intervenção e de criação de uma imagem referência para o lugar.

Construída entre 1960 e 1961, a *Casa Albarraque* assinala preponderantes referências arquitectónicas. Aproxima-se dos intuitos defendidos por Louis Kahn, e não esquece os de Alvar Aalto, pois como afirma o arquitecto autor do projecto, '(...) Aalto, não sendo um doutrinário, ultrapassou com a sua visão poética os próprios limites do funcionalismo, servindo-se da exploração do espaço e dos materiais orgânicos com grande intuição.'<sup>171</sup>

Sem menções directas à envolvente, a casa relaciona-se com ela através do uso de uma construção tradicional, atenta aos modelos das casas da região Sul do país e simultaneamente crítica ao Inquérito à Arquitectura Popular. O projecto evidencia uma estrutura orgânica com formas livres que se conjugam num jogo constante entre avanços e recuos, complexificado pela inclinação acentuada de uma cobertura única. As aberturas com tamanhos diferenciados protegem a casa dos maiores ventos situados a Norte, expondo os espaços de pátio exteriores às orientações de maior incidência de luz solar. A casa, pretendendo abranger espaços capazes de garantir conforto, escala e dimensões ajustadas a um ambiente de ocupação temporária, adequa-se ao estar liberal e de equilíbrio entre o corpo e a mente do cliente que, pela proximidade ao arquitecto, se adivinhava praticamente espontânea. Utiliza materiais que mantêm um compromisso com a tradição portuguesa de construção tradicional em reboco caiado e tijoleira, conjugados com a madeira de pinho, de carácter quente e intimista.

O momento da chegada à *Casa Albarraque* é definido por uma laje apoiada num volume de armários, que assinala a transição para o espaço interior que distribui os compartimentos da cozinha, da sala de jantar e da casa de banho. O momento seguinte é marcado por uma sensação inversa à anterior, de saída para um pátio descoberto em contacto com a paisagem. Desta forma, pelo posicionamento transversalmente oposto dos pátios exteriores, a planta

---

171. FERREIRA, Raúl Hestnes (s.d.) citado em TAVARES, Manuel Albuquerque (2003) *Além da Geometria*. Lisboa: Editorial Estampa, p.33



da casa possibilita dois momentos de transição para o exterior, relacionados com a entrada principal da casa e com a sua envolvente traseira.

A casa internamente distribuída em dois pisos fomenta a continuidade e o cruzamento dos vários movimentos de percurso possíveis entre os espaços de cozinha, sala, espaço de escrita, quartos e pátios exteriores. O grau de intimidade vai aumentando desde a entrada principal, até ao espaço exterior de pátio mais recolhido, relativamente à estrada coberta e ao nível superior. A sala disposta em 'L' distribui a sua área em dois modos de estar distinguíveis pelas estações do ano. O de Inverno é desenhado por um ambiente acolhedor, com pé direito mais baixo e uma lareira que, além de funcional, é escultórica. O de Verão é articulado por uma área de jantar com maior amplitude espacial que se estende ao pátio exterior confinado por muros interrompidos, afastando qualquer sensação de vazio que o estado puro e inicial do terreno pudesse transmitir. A partir da sala, o escritório recolhe-se numa cota inferior, afirmando um carácter intimista. Os quartos são acessíveis a partir de um vão de escadas, definido por um plano em madeira. Sequencialmente relacionados, os espaços são pautados pelo valor simbólico dos objectos artísticos que os decoram e pela subtileza dos detalhes arquitectónicos que diferenciam o grau de intimidade de cada ambiente. Os pormenores arquitectónicos e os objectos decorativos, como os pequenos degraus separadores de cotas, os azulejos de Maria Keil, as peças de artesanato e os materiais, conferem ao conjunto sensações múltiplas de harmonia e de equilíbrio espacial.

O arquitecto Alexandre Alves Costa caracteriza Raúl Hestnes Ferreira e os percursos da sua obra: *'(...) há nele dois caminhos convergentes. Um, procura a forma abstracta, universal – a estrutura, a ordem, o 'programa secreto', a história que o edifício vai contar. (...) O segundo caminho, parte do programa real e da sua complexidade, da escolha dos materiais, buscando a individualidade de cada projecto na sua casualidade mais imediata o que lhe configura uma assumida contemporaneidade.'*<sup>172</sup> Apesar da crítica se referir ao conjunto da obra do autor, os seus intuitos parecem poder adaptar-se a esta casa específica, sintetizando-a nas formas mais simples daquilo que aparenta ter sido o resultado do seu projecto. Olhar para as fotografias da casa significa um intrínseco sentimento de paixão pela arquitectura,

---

172. COSTA, Alexandre Alves (2005) 'A ordem do objecto único', pp.24–26, in MIRANDA, Bernardo P., TEIXEIRA, Maria H. G., SANTOS, Teresa M. N. (coord.) (2006) *Raúl Hestnes Ferreira, Arquitectura e Universidade – ISCTE (Lisboa, 1972 – 2005)*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, p.26

expresso nas formas como uma composição complexa e qualidade espacial autêntica. Uma combinação de elementos construtivos simples, com cheios e vazios que suprem a monotonia que o autor julgava existir no lugar. O modo de estar de plena consciência vernacular, de solicitação da memória e da tradição é conjugado com a contemporaneidade da evolução dos conceitos e dos modos de habitar.

### ***A Encomenda* (2013) Manuel Graça Dias**

Após a realização de vários documentários, *A Encomenda* cede à linguagem cinematográfica proposta por Luís Urbano, dando vida a uma curta-metragem ficcional, cujo objectivo último é mostrar a *Casa Albarraque* do arquitecto Raúl Hestnes Ferreira. O filme, dando a conhecer uma obra de referência do sul do país, utiliza o pretexto da entrega de uma encomenda por parte de um carteiro com uma personalidade peculiar, para estabelecer um contacto com o arquitecto autor da casa, o respectivo contexto familiar do mesmo, os aspectos intervenientes no processo criativo e inventivo do projecto, a obra construída e os detalhes do conjunto.

A acção inicia com imagens fixas, com uma composição estética de carácter fotográfico, das entradas das casas da aldeia de Albarraque. As portas e os portões assinalam desde logo um valor simbólico, relativo à morada. Os espaços de habitar com um ou dois pisos máximos de altura e alçados com um desenho típico da zona Sul de Portugal, exibem frisos coloridos, azulejos, pedras e granitos decorativos. Dos vários planos verticais filmados sem qualquer efeito perspectivístico, salienta-se um que, pela sua duração e mensagem pintada nos azulejos - *C.M.S. Albarraque 1935*, situa a acção num lugar determinado, contribuindo para o processo de entendimento do observador. O silêncio até então constante faz-se substituir por uma banda sonora popular. Da mesma forma, as imagens das portas e janelas das casas alternam para as de um carteiro que em movimento numa bicicleta percorre as ruas da aldeia a proferir os nomes e as datas de nascimento dos conhecidos que por ele passam, desvanecendo-se no horizonte perspectivístico de um caminho de terra. O percurso do personagem principal da narrativa estabelece-se de forma gradativa, desde os caminhos públicos da aldeia, até ao contexto privado da *Casa Albarraque*. Um caminho de busca por uma morada, seguido do seu encontro, respectiva visita e sucessivo abandono apressado.

Como primeira abordagem ao projecto, surgem os planos cinematográficos que, atrás

da arborização, antigamente inexistente e agora abundante, deixam escapar o branco caiado do alçado da entrada principal. As composições arquitectonicamente poéticas vão surgindo de forma sucessiva, aproximando o olhar do observador aos pormenores dos volumes, vãos e materiais da casa. A câmara, olhando no sentido contrário ao caminho que lhe dá acesso, vê surgir o carteiro que chega com uma encomenda para o arquitecto Raúl Hestnes Ferreira. O arquitecto, já está dentro de casa, convida-o a entrar. A acção segue-se e a exploração sucessiva dos espaços concretiza-se. No seu interior, os caminhos dos personagens cruzam-se e estendem-se pelas divisões, clarificando os diferentes graus de intimidade definidos pelas mesmas. Se o carteiro curioso e intrusivo se passeia pelos espaços menos privados da sala de jantar, de estar e do escritório, o arquitecto expõe um maior à-vontade e permissão no uso da cozinha, quartos e pátio traseiro.

Ao longo da narrativa, as acções intercaladas dos personagens situam a acção, o edifício e o próprio observador no tempo. Exemplos disso são o período decorrido entre as frases soltas do carteiro e a preparação do café pelo arquitecto e as imagens da vegetação, que denunciam a sua passagem - em registos antigos a paisagem era descampada e agora é caracterizada pela sombra salpicada de luz, com formas pictóricas.

O abandono da habitação pelo carteiro marca uma alteração clara nos modos do olhar e da condução da narrativa. Inicialmente a abordagem é marcada pela agitação das acções em que se destaca a tranquilidade do arquitecto, em oposição à exaltação e fervor do carteiro, *'Só um grande poeta podia ser o pai de outro grande poeta da arquitectura, como o meu amigo Raúl.'*<sup>173</sup> Num momento seguinte a narrativa é pautada por imagens de maior introspecção e por olhares e acções inspiradoras de um sentido de tranquilidade e de plenitude do espaço e do próprio personagem. O arquitecto, após a saída do carteiro, conserta um quadro com fotografias do projecto da casa e observa atentamente a revista técnica da obra. Circulando pelo espaço, propicia planos genéricos e pormenorizados que dão sentido às objecções desconexas do carteiro.

Tal como nas restantes curtas-metragens produzidas no âmbito do projecto *Ruptura Silenciosa*, o som acompanha e pontua as transições da história, assumindo-se preponderante na composição e respectiva percepção da mesma. Se no início do filme a música

---

173. O Carteiro aos 7'. in DIAS, Manuel Graça (2013) *A Encomenda* [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

marca a entrada em cena do carteiro, num segundo momento o seu discurso delirante é repetidamente sobreposto tornando-se eloquente. Já no final, a sinfonia clássica accionada por Raúl Hestnes Ferreira no rádio da sala converte o ambiente frenético em acções serenas, permitindo a exploração do exterior e da envolvente à casa, com imagens estáticas e sucessivas do seu conjunto e pormenores.

O carteiro assume-se como a peça fundamental da narrativa, já que à volta dele e da sua postura particular se faz girar um monólogo de frases descontínuas, que no seu conjunto clarificam vários aspectos: a data de nascimento do arquitecto, a relação com o seu pai, *poeta militante*, o contexto da construção da casa e os artistas que por influência da sua presença e contacto com Hestnes Ferreira se converteram em inspirações para a decoração dos ambientes e, de certa forma, documentaram a realidade da época, agora envolta no registo de ficção de *A Encomenda*. A câmara remete-se à posição de observadora dos movimentos do carteiro e atribui sucessivos significados ao seu discurso, através da aproximação aos objectos vividos e manipulados pelos personagens - quadros, azulejos e pinturas, peças de artesanato, vãos, clarabóias, escadas, mobiliário, quadro de fotografias e revista de arquitectura.

O decorrer da narrativa evidencia uma atenção especial aos vãos e aos elementos de transição, que não só revela o detalhe dos materiais, como fundamenta as sucessivas constatações do carteiro '*O modo como a luz entra nesta casa...é a poesia militante feita com o espaço!*'<sup>174</sup> As imagens assinalam o cuidado do desenho arquitectónico dos planos e espaços fechados e das aberturas e espaços abertos, potenciando o reconhecimento da sua beleza nos recortes fixos da câmara, que parecem fazer referência ao movimento artístico cubista.

*A Encomenda* surge como exemplo de uma representação cinematográfica capaz de utilizar os meios ficcionais para transmitir noções reais sobre a arquitectura em geral e uma obra arquitectónica em particular. Assumindo uma estrutura narrativa e discursiva relativamente simples, abrange um público alargado e outros domínios que não somente a arquitectura. Tendo o autor por objectivos simultâneos a artificialização da narrativa e a documentação do objecto arquitectónico, vários são os momentos em que utiliza dispositivos documentais como meios de clarificação e de domínio concreto do entendimento do

---

174. O carteiro aos 9'. in DIAS, Manuel Graça (2013) *A Encomenda* [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

observador. A análise da narrativa denuncia uma constante no cruzamento dos conteúdos e métodos representativos do documentário e da ficção, o que, inevitavelmente, gera dúvidas relativas à essência do género ficcional da abordagem.

Na primeira introdução ao conteúdo da curta-metragem surge, como anteriormente referido, um azulejo com a frase *C.M.S. Albarraque 1935* pintada, como forma de localização da narrativa numa aldeia específica da zona sul do país. A legenda *‘Entre 1959 e 1961, Raúl Hestnes Ferreira desenhou e construiu uma pequena casa de fim-de-semana em Albarraque, nos arredores de Lisboa, para o seu pai, o poeta José Gomes Ferreira.’*<sup>175</sup> surge imediatamente antes à aproximação à casa, situando-a previamente no tempo e no contexto específico da sua construção.

Complementando as legendas escritas do filme, os personagens criados representam-se a si próprios e às suas profissões, denunciando as suas formas de estar e de ser no quotidiano real. Raúl Hestnes Ferreira representa-se como arquitecto autor da casa que, na história, habita. O carteiro apresenta uma personagem de aparência, atitudes e discurso peculiares, que na realidade é. Pelo facto dos actores não terem formação em expressão dramática e, no caso do carteiro, a capacidade de improvisação ser diminuta, o seu discurso nem sempre parece convicto e espontâneo, denunciando falta de à-vontade perante as câmaras. Ainda assim, o seu discurso eloquente é altamente propositivo das origens dos objectos decorativos, das relações entre os espaços, das excepções arquitectónicas e dos seus utilizadores. Os discursos são pensados sob uma lógica semelhante à do documentário, são descritivos e explicativos. Em todos os filmes, qualquer percurso de um personagem constitui em si mesmo uma forma de documentar um contexto e uma realidade arquitectónicas. Contudo, *A Encomenda*, à parte o movimento do carteiro pelas áreas sociais da casa, as deslocações de Raúl Hestnes Ferreira pelos espaços íntimos da mesma, fazem-se acompanhar da tranquilidade imposta pelo tempo que sistematiza uma idealização espacial dos ambientes da casa, desenhados por objectos, luz e matéria.

Na curta-metragem de Graça Dias, tanto os discursos e percursos dos personagens como o modo como a câmara é utilizada para observá-los e representá-los revelam intuítos documentais. Ao longo da narrativa, as imagens do carteiro frenético e do arquitecto sereno,

---

175. DIAS, Manuel Graça (2013) *A Encomenda* [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa, aos 3’

alternam, em dois momentos, sucessivos planos fixos, acompanhados por bandas sonoras. Dando a conhecer novos olhares arquitectónicos da casa e outros conhecidos de livros e revistas da disciplina, estes recordam igualmente os modos dos registos documentais tomados por realizador, anos antes do projecto *Ruptura Silenciosa*. O final do filme, acentuando os intuitos documentais e simultaneamente ficcionais do autor, é marcado por uma sequência de fotografias de arquivo da época da sua construção e primeira ocupação, denunciando presenças e ausências que o tempo assinalou.

O anúncio de um pedaço de cartão em forma de telefone, que Raúl Hestnes Ferreira encontra dentro da revista da encomenda, informa que *'(...) permite falar sem se aproximar dele, perto dele e em segredo.'*<sup>176</sup>. À parte a possibilidade subentendida de qualquer comunicação entre o arquitecto e o carteiro, talvez a sequência do percurso silencioso pelos espaços representados nas imagens, em conjunto com a música e os sons, possibilite uma aproximação do observador, 'em silêncio e em segredo', à *Casa Albarraque* de Raúl Hestnes Ferreira.

---

176. Raúl Hestnes Ferreira aos 16'. in DIAS, Manuel Graça (2013) *A Encomenda* [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

***Casa na Comporta***



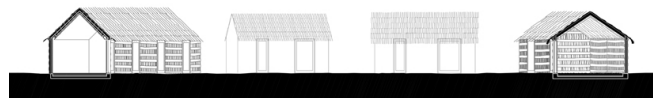
241



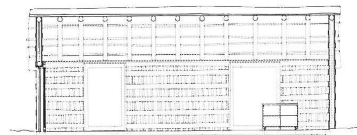
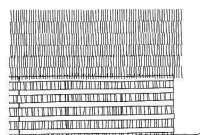
244



247



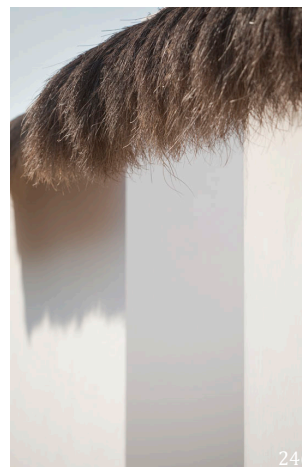
242



243



245



246



248

Fig. 242. Planta *Casas na Areia*, Comporta (2010) Aires Mateus

Fig. 243. Cortes *Casas na Areia*, Comporta (2010) Aires Mateus

Fig. 241 | 244-248. *Casas na Areia*, Comporta (2010) Aires Mateus





Fig. 249-256. *Casa na Comporta* (2011) João Salaviza

Fig. 257. *Testes de Luz* de *Casa na Comporta* (2011) João Salaviza



Fig. 258. *Casas na Areia, Comporta* (2010) Aires Mateus



*A Casa na Comporta* (2011), recente curta-metragem de João Salaviza sobre as *Casas na Areia* dos arquitectos Aires Mateus, ainda que resultando de uma encomenda específica para a Bienal de Veneza de 2011, não evidencia vontades muito distintas dos registos de carácter independente, produzidos anteriormente. Embora o objectivo principal seja mostrar a arquitectura, o realizador não opta por uma abordagem documental. Pelo contrário, recorre às acções contínuas e banais de personagens fictícios que pelos seus percursos e diálogos expõem a arquitectura seleccionada, apelando à sua consciência como extensão do nosso corpo e das nossas vidas.

A existência de outras abordagens em que a arquitectura é um elemento presente e condicionante da vida dos personagens faz com que esta história sobre um objecto arquitectónico específico assuma características passíveis de serem relacionadas com as anteriores, na linguagem, na estrutura e nos meios de produção. Tal como em *Arena*, *Cerro Negro* e *Rafa*, em *Casa na Comporta*, João Salaviza contextualiza o personagem numa realidade pré-existente, porque como explica, '*Gosto muito daquela ideia de que o filme já existe antes de eu o fazer. Ou seja, os actores já existem, as casas onde eu vou filmar, mesmo que eu ainda não as conheça, sei que elas já existem e que estão a espera que eu as encontre.*'<sup>177</sup>

Embora as questões sociais não se assumam preponderantes na história de Martinho – personagem principal da narrativa, o espaço de habituar insinua um sentimento diametralmente oposto ao das abordagens anteriores, de segurança, de liberdade, e de tranquilidade, instigados pelo contexto envolvente. A relação com os elementos de transição da casa, como portas e janelas, mantém-se preponderante na narrativa, sendo constantemente evidenciada pelos movimentos do personagem entre o interior e exterior das casas.

### ***Casas na Areia*, (2010) Aires Mateus**

As *Casas na Areia* em destaque no filme *Casa na Comporta* correspondem a um projecto de reabilitação de um conjunto de pavilhões situados na Reserva Natural do Estuário do Sado, a sul de Lisboa.

---

177. SALAVIZA, João Salaviza (2012) [entrevistado por Edmundo Cordeiro] in AMORIM, Jorge (2012) *João Salaviza Entrevista*. Universidade Lusófona [online] disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CWHBY4ReB4I>> [13.01.2015]

O projecto de 2010 determinou que, embora fosse necessário uniformizar a intervenção e responder às exigências do habitar contemporâneo, todas as construções deveriam manter o carácter rural da sua origem formal e material. Em correspondência, o desenho da autoria dos arquitectos Aires Mateus recupera três volumes pré-existentes, dois de tabique e um de palha, e acrescenta um quarto pavilhão igualmente de palha. Nos volumes de tabique, a cobertura é substituída por palha e os interiores são ocupados por quartos de dormir com casas de banho associadas. Nos restantes, construídos e recuperados de forma tradicional com uma estrutura de madeira a sustentar o forro de palha, são distribuídos, dois quartos interligados com casas de banho independentes no volume maior e uma sala de estar com cozinha no menor.

Além da tradicionalidade da construção e dos materiais utilizados, os vãos são abertos para um espaço vazio central em semicírculo, desenhado pelos volumes edificados, que acentua uma ideia de centralidade e reforça as relações sociais e volumétricas idealizadas pelo projecto. O volume das áreas de estar é uma excepção relativamente à regra das aberturas. Neste, o principal vão, situado no topo da forma rectangular, propõe uma abertura ao horizonte da paisagem e o pavimento de areia natural estabelece uma relação interior/exterior que intensifica as sensações tácteis, visuais e emocionais do espaço. Como afirma o arquitecto Alberto Campo Baeza, *‘Esta casa, ao mesmo tempo maravilhosa, primitiva e futura, assenta sobre uma continuidade espacial «fora, dentro» a partir do mais básico, do mais fundamental, o chão*<sup>178</sup>

### ***Casa na Comporta (2011) João Salaviza***

Embora com objectivos narrativos distintos, as estratégias que João Salaviza utiliza na abordagem e exploração das casas de Grândola dos arquitectos Aires Mateus não são muito distintas das empregadas na contextualização dos personagens da trilogia *Arena*, *Cerro Negro* e *Rafa*. Como clarifica, *‘O que me interessa são pessoas e espaço, mais nada. Não são temas, não são filmes. (...) o tema desse filme não era a arquitectura, de uma forma sistematizada,*

---

178. BAEZA, Alberto Campo (2010) *‘Com os pés descalços’*. in ALBANI, Julia, et.al. (2010) *No Place Like: 4 Houses, 4 Films: Biennial de Veneza*. Lisboa: Direcção Geral das Artes, Ministério da Cultura.

*nem era a casa, mas sim outras coisas.*<sup>179</sup>

A acção abre com o amanhecer do dia e um jovem sentado numa das quatro cadeiras pousadas no exterior de um dos volumes da casa. Martinho, actor profissional e personagem principal da acção que dá vida ao filho dos donos da Casa da Comporta, levanta-se e entra na casa sem nada dela revelar. Segundos depois, volta a surgir na imagem, pegando na bicicleta e seguindo para a vila. Embora aqui o observador não consiga antever a razão da sua partida, a narrativa não demora a revelar que, como nos filmes anteriores do realizador, o desenvolvimento da narrativa têm sempre origem no espaço de habitar dos personagens – no caso, Martinho parte de bicicleta por não encontrar os pais em casa.

Após uma procura sem sucesso pelo Estuário do Sado e a praia da Comporta, o personagem volta para casa, encontrando pelo caminho o pescador Germesindo – actor não-profissional, que lhe dá boleia até à quinta. A volta a casa revela-se o momento chave do entendimento do objecto arquitectónico no seu contexto histórico, construtivo, material e vivencial. João Salaviza utiliza o tempo de percurso como um artifício para a introdução de um diálogo entre Martinho e o pescador. Germesindo, íntimo conhecedor das raízes do lugar e da tradição, recorda-lhe a evolução dos métodos de construção das casas de caniço e de tabique rebocado da região, estabelecendo referências directas às imagens que o realizador selecciona. *‘Antigamente as casas aqui da zona da Herdade da Comporta eram feitas com caniço, bracejo e madeira. Havia uns paus que se punham ao alto, que se dizia que eram forquilhas, que levavam os barrotes (...) Não! Primeiro era a trava, depois é que eram os barrotes. Depois levava as canas (...) e depois, então, o resto do acabamento, o tal bracejo, por cima, para não entrar água lá para dentro. (...) E depois ainda veio a outra moda, que era a tal de tabique, (...) faz de conta que era tijolo, mas não era, era só a fingir. E por aí, assim, estava a tradição acabada.*<sup>180</sup>

Por suposição, em continuidade à trilogia, mas considerando a importância maior da arquitectura em *Casa na Comporta*, seria de esperar que os personagens ou a acção dirigissem o observador para o interior dos espaços de habitar, dando a conhecer os seus ambien-

---

179. SALAVIZA, João, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [29.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.169-182

180. Germesindo aos 13'. in SALAVIZA, João (2010) *Casa na Comporta* [filme] Portugal: Direcção Geral das Artes, Ministério da Cultura

tes e pormenores arquitectónicos. Contudo, de forma inesperada, a narrativa deixa em aberto o conteúdo das casas, dando primazia à natureza do espaço envolvente e aproximando-se somente dos elementos de transição entre o interior e o exterior – vãos com caixilhos de madeira, e da continuidade do piso de areia, que ao projecto é característica.

O personagem Martinho descasca batatas sentado no sofá, ao lado dos vãos de vidro em esquina, então abertos e ligados pelo plano horizontal de areia do chão. A sua posição espacial assinala a leveza dos elementos de transição e acentua uma ideia de semelhança das *Casas na Areia* com pequenos abrigos em contacto livre e poético com a natureza. Como clarifica João Salaviza, *(...) o que me interessou na Casa na Areia, na Comporta, foi precisamente a forma como a ligação entre o interior e o exterior estava perfeitamente diluída, quase como não existisse. Isso, para mim, foi muito prazeroso de filmar, porque nos lugares onde normalmente filmo, acontece precisamente o contrário. As casas estão fechadas e há uma fronteira muito clara, que são as portas e as janelas, o lugar para lá do qual há uma sensação transversal de perigo, eventualmente como no Arena ou no Rafa.*<sup>181</sup>

Desvalorizando o projecto arquitectónico em si mesmo, o realizador de *Casa na Comporta* prioriza a forma como a casa é vivida e o contexto urbano em que está inserida. Interessam-lhe mais as vivências conjuntas que a população dos campos quentes, secos e com tonalidades típicas da flora alentejana privilegia, do que a ocupação interior de cada casa. Assim, do objecto arquitectónico o observador conhece a tradição da sua história, os materiais da sua construção, a essência das suas formas e a proposta do seu habitar exterior, *(...) uma vivência muito telúrica, em que as pessoas percorrem as dunas de umas casas para as outras e a vida é feita no exterior.*<sup>182</sup>

Na exploração da história de Martinho e as *Casas na Areia*, a luz assume uma presença constante e frequentemente interactiva, revelando-se um elemento essencial no entendimento da matéria e do espaço vazio e construído e na consciência temporal das acções do personagem. Ao amanhecer, a luz ainda ténue faz aparecer os volumes edificados no descampado do terreno. O aumento da sua intensidade reflectida nos planos brancos das casas, opõe-se aos cortes drásticos e lineares desenhados pelas sombras. Na praia da Comporta

---

181. SALAVIZA, João Salaviza, entrevista conduzida por Sandra Rafaela Pinto [29.03.2015] ver entrevista na íntegra, pp.169-182

182. *ibidem*

onde Martinho caminha e no mar onde nada, o sol do meio-dia bate intensamente, anunciando a sua descida. No final do dia, ao som do acordeão de Germesindo, a luz esbate-se novamente, abandonando os personagens na paisagem árida da Comporta.

Envolvendo uma história simples, *Casa na Comporta* revela uma complexidade inerente, dissimulada na riqueza do conteúdo das imagens e nas reflexões e considerações que se fazem surgir na consciência crítica do observador. Embora a narrativa exiba contornos maioritariamente ficcionais, a forma como o realizador selecciona e aborda os personagens faz sobressair uma linguagem documental, subtilmente cruzada com a ficcional e assumida de antemão.

Germesindo, actor não-profissional de *Casa na Comporta*, foi seleccionado para o filme pela simplicidade e autenticidade do seu discurso, capaz de expor conteúdos arquitectónicos por ele nunca estudados. Quando o pescador expõe a história das casas da região, o filme faz crer que é Martinho quem conversa com ele no carro, mas na realidade é João Salaviza quem o acompanha, fazendo perguntas intencionais e recebendo respostas autênticas. No âmbito do documentário, esta acção poderia corresponder a uma entrevista entre o realizador e o personagem, o que, neste caso, não deixa de acontecer de uma forma semelhante, mas com contornos indirectos.

Na intersecção dos registos ficcionais de João Salaviza com o documentário, ressalta uma vontade assumida do autor se relacionar com a realidade de forma genuína e perceptível pelo uso livre dos meios disponíveis. Os resultados das suas criações não são informativos nem explicativos, mas reveladores de histórias sociais, vivenciais e culturais semelhantes à realidade. Afastando-se dos métodos mais convencionais do registo documental, o realizador utiliza a ficção como meio de alcance da verdade do íntimo dos personagens, ausente de representação. A partir da articulação de situações fictícias e do uso de actores profissionais e não profissionais, João Salaviza documenta realidades de pessoas e lugares, nos quais e com os quais se relaciona, potenciando a aproximação dos géneros cinematográficos.

O tratamento de contextos e situações reais e a declarada similitude entre o que acontece na tela e na vida, na realidade do nosso quotidiano ou noutra conhecida por experiências, leituras ou outros meios, convertem os filmes em proposições reais, com contornos ficcionais. A *Casa na Comporta* interage de uma forma fictícia com o observador, mas pela clareza e sinceridade dos discursos que recolhe revela-se documental. Ainda que a arqui-

tectura não represente o objecto e objectivo últimos do realizador, a forma como ele e os próprios filmes se relacionam com ela, fazem com que os caminhos para a sua apreensão e valorização sejam estimulados e facilitados. Questionar a forma como a arquitectura interage e limita o cineasta, significa entender a diferença clara entre o que é real e irreal. Para ele, a realidade depende da ocupação, da interacção e da transição das pessoas pelos espaços. A irrealidade está associada à preservação dos espaços como ambientes imaculados e como exposições físicas de objectos intocáveis. João Salaviza nutre um interesse pessoal pelos edifícios, ruas e cidades e pela forma como a arquitectura revela pessoas, emoções e reacções. Tendo em conta a sua intenção de representar situações e espacialidades reais, a interacção com a arquitectura é tanto mais intensa e aproximada, quanto mais vivida, caracterizada e marcada pelo tempo.



## **Em Entrevista**

**Luís Urbano, 27.03.2015**



Fig. 259. Processo de produção de *Sizígia* (2012) Luís Urbano

**SRP:** Segundo sei, a sua paixão pelo cinema surgiu durante o curso de arquitectura, em Coimbra. Nesta estreita relação que tem vindo a desenvolver entre a arquitectura e o cinema, entre outras coisas, fez uma série de publicações que deram origem ao livro *Histórias Simples*, coordenou três workshops de arquitectura e cinema e mais recentemente o projecto *Ruptura Silenciosa*. Qual a importância deste último para a arquitectura?

**LU:** A primeira experiência que me lembro de cinema a sério foi quando fui com o meu pai e o meu irmão, éramos ainda miúdos, ver o *2001 Odisseia no Espaço*, no *Teatro Académico Gil Vicente*, um teatro da Universidade de Coimbra. Era uma versão em 70mm, em ecrã gigante, com uma banda sonora incrível. Eu não devo ter gostado nada do filme, mas percebi que era uma coisa maior que a vida, porque até aí o cinema não era para mim nada de extraordinário. Aliás, não tinha por hábito de ir ao cinema. Nos anos 80, final dos anos 70, não havia muitos cinemas em Coimbra. Depois, durante o curso de arquitectura, comecei a ir ao cinema regularmente. O *Cinema Avenida* tinha duas ou três salas e o *Teatro Gil Vicente*, de vez em quando, também organizava ciclos, por isso, passei a ir muitas vezes ao cinema. Comecei a gostar muito de cinema e quando chegou a altura de fazer a Prova Final achei que podia estabelecer uma relação entre a arquitectura e o cinema. Na altura não havia quase nada escrito sobre o assunto. Tinha saído uma revista ou outra, uma ou outra tese de doutoramento no estrangeiro e acho que nem o livro da Cinemateca Portuguesa sobre arquitectura e cinema tinha saído. Comecei a interessar-me por isso e escrevi uma tese final de licenciatura sobre arquitectura e cinema, que não era muito pormenorizada, era um pouco genérica, ia desde as relações entre as duas disciplinas até à questão da presença da cidade no cinema. Nessa altura entrevistei o Manoel de Oliveira, o João Bernard da Costa, director da Cinemateca, e o Manuel Graça Dias, foi aí que o conheci. Depois, continuei a escrever sobre esse assunto porque o Manuel Graça Dias estava no *Jornal dos Arquitectos* e convidou-me para apresentar algumas conferências e escrever alguns artigos, mas ao final de uns anos esse tema tinha-se aparentemente esgotado e eu comecei a interessar-me por outras coisas. Comecei a fazer arquitectura, a dar aulas aqui na Faculdade e a minha investigação virou-se para os conventos de freiras. Mas em 2008 houve uma oportunidade de organizar um curso ligado ao Programa Erasmus, um curso intensivo de duas semanas sobre arquitectura e cinema. Achei que valia a pena por os alunos de arquitectura a fazer cinema, contactei algumas escolas, enviei alguns emails a pessoas que não conhecia pessoalmente

mas que conhecia das minhas investigações sobre arquitectura e cinema. Contactei o François Penz, que tinha escrito um livro sobre o tema, ao Anthony Vidler, a alguns espanhóis. Consegui estabelecer contacto com as escolas de arquitectura de Cambridge, Liverpool e Tallin e organizámos esse curso que teve três edições em 2008, 2009 e 2010. Para além do curso, organizávamos sempre no início um seminário em que convidávamos gente para vir falar sobre arquitectura e cinema e o primeiro foi em 2008, aqui na faculdade. O Manoel de Oliveira fechou a primeira edição, ele que foi o primeiro Doutorado Honoris Causa pela Faculdade de Arquitectura.

Logo nesse ano, candidatei-me a um dos concursos para projectos de investigação da FCT com a proposta da *Ruptura Silenciosa*. Foi uma coisa relativamente rápida porque nesses concursos têm-se pouco tempo para concorrer. Consegui montar o programa, contactei novamente as pessoas desse curso que tinha organizado, o *CinemArchitecture*, e outras como o Dietrich Neumann, que é alemão mas que vive nos Estados Unidos há muito tempo, e que tinha escrito o livro *Film Architecture*. Nesse concurso para o projecto de investigação propusemos não só estudar as relações entre a arquitectura e o cinema num período da história de Portugal, os anos 60 - o período das novas vagas e da ruptura na arquitectura portuguesa -, mas também filmar alguns dos edifícios que íamos estudar. Eu acho que se fizemos alguma contribuição para a arquitectura, ou para a divulgação da arquitectura, foi termos sugerido essa abordagem, a de utilizar o cinema para filmar a arquitectura, o cinema como meio de divulgação e de investigação da arquitectura, um meio que a maioria dos arquitectos não utiliza. Utilizam o desenho, utilizam a escrita, eventualmente a fotografia, mas não utilizam o cinema. Quando o fazem é quase sempre através do documentário. Nós propusemo-nos fazer filmes de ficção sobre obras de arquitectura e acho que a contribuição principal terá vindo daí. O projecto tornou-se mais ou menos conhecido por causa dos filmes que fizemos.

**SRP:** O filme *Sizígia* foi exibido em diversos festivais, como *Cinecoa*, *Indie Lisboa*, ganhou o prémio de melhor curta-metragem internacional de ficção no *Arquitectura Film Festival* no Chile e o prémio especial do júri na competição do *Festival de Curtas de Clermont-Ferrand*. Como vê esses reconhecimentos e premiações?

**LU:** Vejo muito bem. Uma coisa é os filmes serem reconhecidos num festival de

arquitectura e cinema, como foi o primeiro prémio. Foi muito bom e fiquei felicíssimo, pois foi o primeiro prémio que o filme recebeu, o que lhe deu algum reconhecimento, não só no próprio festival, mas também em Portugal. Em alturas de crise, quando um filme ganha um prémio, há sempre aquela coisa que tem que ver com o sucesso lá fora. Agora, o que me fez realmente ficar contente foi quando o *Sizígia* começou a ganhar prémios em festivais de cinema que não tinham nada a ver com arquitectura e a ser escolhido para festivais de cinema que não são festivais de cinema e arquitectura. Isso significa que aquela aposta que nós fizemos, ou que eu fiz, ao princípio, de fazer filmes de ficção que utilizassem a linguagem do cinema para de alguma maneira divulgar a arquitectura, foi conseguida. É lido como um objecto sobre um edifício particular, porque é o tema principal do filme, mas é também lido como cinema e é reconhecido como uma obra cinematográfica. Isso é que me fez ficar contente, porque havia sempre aquela dúvida de que, '*estamos a meter-nos num meio que não é o nosso*', '*os arquitectos não fazem cinema*', '*estamos a invadir um território que é dos cineastas*', '*como é que eles vão reagir*', '*se calhar, não vão receber bem*.' É o receio que toda a gente tem quando começa a invadir um território que não é o seu, mas acho que os arquitectos têm essa capacidade. São multidisciplinares, utilizam muitas disciplinas na sua própria e têm alguma capacidade de lidar com realidades diferentes. E na maior parte das vezes fazem-no bem, melhor do que a maior parte das outras profissões, que são muito específicas. Os arquitectos têm essa capacidade, eventualmente cada vez menos, de lidar com muitas contribuições, inclusivamente no seu próprio trabalho. Quando tentam fazer o trabalho dos outros já vão com outra bagagem. Os arquitectos lidam com muitas contribuições, mesmo que sejam só arquitectos. Têm que lidar com engenheiros de especialidades diferentes, têm de lidar com artistas, têm de lidar com os clientes, que são pessoas com histórias individualmente diferentes e têm que lidar com contextos completamente diferentes, cidades, países e culturas. Portanto, por formação, estão habituados a lidar com muitas coisas ao mesmo tempo, o que infelizmente tem sido cada vez mais desprezado. Quer-se que os arquitectos se especializem em determinados temas mas a capacidade que os arquitectos têm, ou deviam ter, é precisamente a de lidar com muitas coisas diferentes.

O reconhecimento nos festivais tem a ver com isso, com essa aposta mais ou menos ganha. Depois, não foi só o *Sizígia* que ganhou prémios, mais filmes foram escolhidos para outros festivais, por isso é que na edição seguinte do *Festival de Clermont-Ferrand*, que é

um dos - senão o mais importante - festival de curtas-metragens do mundo, um dos outros filmes da Ruptura também foi escolhido, o *Panorama*, do Francisco Ferreira, o que não é comum. Não é só o facto de um filme de arquitectura ser escolhido para um festival de cinema, é também o facto de ser um filme português. Todos os anos são escolhidos dois ou três filmes portugueses. Concorrem cem ou duzentos e só dois ou três é que são escolhidos. Nesse festival concorrem seis ou sete mil filmes do mundo inteiro, eles escolhem uns cem, e desses cem permeiam meia dúzia. O *Sizígia*, em 2013, foi escolhido entre seis ou sete mil filmes do mundo inteiro. Mais nenhum filme português tinha ganho um prémio e mais nenhum ganhou naquele festival, o que é absolutamente extraordinário. Não é pelo facto de ter sido feito por mim. Essas coisas têm muito de sorte e de como o júri vê o filme, tem a ver com os próprios filmes a concurso. Mas eu acho que o júri conseguiu ver esse olhar cinematográfico sobre a arquitectura e que era ao mesmo tempo 'virgem', porque nenhuma das pessoas que fez aquele filme tinha tido alguma experiência de cinema antes, ou seja, é um olhar livre.

**SRP:** *Godard afirma que 'O cinema é a mais bela fraude do mundo.'*<sup>183</sup> *O cinema consegue mudar o sentido da realidade?*

**LU:** Eu acho que o cinema cria a sua própria realidade. Quando o cinema reflecte sobre a realidade, altera-lhe o sentido porque o cinema é sempre uma coisa pessoal. Eu acho que o único cinema que me interessa, ou o cinema que interessa, é o cinema que tem um ponto de vista pessoal. Quando os filmes são muito generalistas ou quando são uma espécie de reportagem televisiva, não vejo nenhum ponto de vista. O que me interessa no cinema são os pontos de vista das pessoas que fazem cinema e, nesse sentido, é sempre uma visão pessoal sobre um determinado assunto, sobre um determinado tema e uma determinada realidade. Nesse sentido acho que o cinema transforma sempre a realidade e, nos filmes que fizemos, foi essa a intenção. Queríamos propor uma visão particular sobre aquela realidade e aqueles edifícios. Não nos interessou, ou pelo menos a mim não me interessou nos filmes que fiz, mostrar ou dizer aquilo que já toda a gente sabe. A *Piscina das Marés* é um edifício muito conhecido do Siza, já foram escritas muitas coisas e quase toda a gente já o visitou

---

183. GODARD, Jean Luc Godard (s.d.) in FERNANDES, Fátima, Cannatà Michele (2007) *Estádio municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura=Braga municipal stadium by Eduardo Souto de Moura*. Porto: Civilização Editora

e sabe como é o edifício. Seria um pouco redundante estar a fazer um filme que explicava outra vez a história do edifício, descrevendo-o e pegando outra vez nos mesmos assuntos. Quando lhe perguntam, o Siza acaba por dizer quase sempre as mesmas coisas sobre o edifício, como é óbvio e como toda a gente faria. Curiosamente, remete sempre para um texto que o Pedro Vieira de Almeida escreveu quando o edifício tinha acabado de inaugurar e que marcou muito a carreira do Siza porque foi a primeira vez que se escreveu um texto teórico, e muito bem feito, sobre a obra dele, logo nos anos 60. No meu caso, quis fazer um filme que mostrasse um lado um pouco escondido do edifício e que tivesse uma abordagem, pensei eu na altura, que podia ser original.

*SRP: De que forma vê a capacidade do cinema representar o mundo e, mais especificamente, da ficção e do documentário representarem a arquitectura?*

**LU:** Acho que o cinema é uma das componentes com que nós representamos o mundo. Não diria que é a totalidade, porque há muitas outras representações do mundo e, no geral, todas as formas de arte são representações do mundo, mais particulares ou mais gerais. Em relação às outras artes que representam o mundo, gerais e particulares, acho que o cinema é uma espécie de junção de todas as outras e dá uma noção um pouco mais completa. Junta a literatura, porque o cinema tem uma base textual ou um discurso, os filmes são baseados em argumentos escritos; junta a fotografia, a música, o som, a arquitectura e a representação. É uma conjugação de várias artes e, nesse sentido, pode ser mais completa do que qualquer uma das outras individuais. Sobre a distinção entre o uso da ficção e o uso do documentário para representar o mundo, e mais especificamente a arquitectura, eu diria que supostamente o documentário teria uma obrigação, ou uma ambição, mais objectiva e mais distante, de apresentar um ponto de vista mais objectivo sobre determinado assunto ou realidade. Quando se faz um documentário sobre qualquer coisa procura-se ter vários pontos de vista, ouvir várias pessoas e tentar tratar esse assunto com a maior complexidade possível, pelo menos os bons documentários. Na ficção isso não existe. A ficção tem outro objectivo que é envolver o espectador numa determinada história, não tem essa ambição de ser completamente objectiva. Especificamente sobre a arquitectura, tenho algumas dúvidas que o documentário seja sempre mais completo que a ficção. A ficção envolve directamente o espectador. Não quer dizer que no documentário isso também não aconteça, mas a ficção

tem o poder emocional de agarrar o espectador a uma determinada circunstância e a um determinado momento que o filme está a representar, que pode ser mais poderoso que o documentário. Nos filmes de ficção, mesmo que a pessoa não se identifique pessoalmente com um determinado assunto, identifica-se emocionalmente com a história e com o que está a acontecer, o que pode ser mais poderoso do que ser confrontado com uma realidade objectiva. Isso tanto dá para a arquitectura, como para qualquer outra coisa. Na arquitectura em particular, acho que essa capacidade que o cinema de ficção tem de transportar as pessoas para dentro de um universo e de as envolver emocional, háptica e sensorialmente, tem a ver com a maneira como as pessoas experimentam a arquitectura e, nesse sentido, a ficção pode ser mais eficaz a representar a arquitectura do que o documentário, que costuma ser muito específico. A maior parte dos documentários usa uma linguagem que está instituída e que, normalmente, as pessoas que fazem documentários de arquitectura também usam. A maior parte das vezes, fala para dentro da sua disciplina, porque os arquitectos não estão educados para transmitir ou a falar para um público, as pessoas têm dificuldade em decodificar essa linguagem mais ou menos ritualizada dos arquitectos, por isso é que é tão chato ouvir os arquitectos a falar nas entrevistas. Dizem quase sempre a mesma coisa e quando estão a descrever as suas próprias obras são geralmente chatos. Ou o edifício e as pessoas que são entrevistadas são surpreendentes, ou então não é a linguagem e a forma como o documentário está construído que o é. Não estou a dizer que os filmes que faço são surpreendentes, porque também utilizam uma linguagem mais ou menos codificada. O que eu tentei fazer nos filmes foi utilizar a linguagem do cinema de ficção para representar a arquitectura e, eventualmente, a originalidade estará aí. Não quer dizer que a linguagem, enquanto linguagem cinematográfica, seja muito surpreendente ou seja muito original. Acho que a eventual originalidade estará em utilizar a linguagem do cinema de ficção para representar a arquitectura. Foi isso que fiz no *Sizígia* e no *A Casa do Lado*. Esses filmes devem ser vistos como objectos cinematográficos, mais do que como objectos de divulgação de arquitectura. A minha ambição é de que sejam filmes que tanto possam ser vistos por arquitectos como por qualquer outra pessoa, e que ambos se possam identificar com ele. Porque fazer um filme só para arquitectos é uma coisa um pouco limitada e eu não o quis fazer. Quase sempre que vejo arquitectos nos programas de divulgação de arquitectura, acho que as conversas não têm particular interesse, apesar de haver pessoas que gosto mais de ouvir



que outras. Estou a fazer uma generalização que, se calhar, é injusta, mas os arquitectos têm um pouco a tendência para descrever a arquitectura como se fosse uma memória descritiva. Dizem *'a casa é composta por este e aquele espaços', 'tem pé direito duplo', 'utilizei este e aquele material'*, e a maior parte das pessoas não percebe a arquitectura dessa maneira, não percebe a arquitectura como um programa ou como um conjunto de materiais.

**SRP:** *É mais sensorial...*

**LU:** É mais sensorial, tem mais a ver com a memória. A arquitectura não se sente de uma maneira sequencial como os arquitectos a descrevem. *'Entro, depois tenho um hall, depois tenho um corredor, depois tenho um quarto.'* Quando uma pessoa se lembra de um edifício não se lembra das coisas em sequência mas sim dos espaços que foram mais marcantes, de um ambiente, de uma atmosfera ou de um som qualquer, coisas que têm a ver com as suas próprias memórias. O cinema de ficção, nesse sentido, porque apela a esse lado mais emocional, é mais efectivo a transmitir e a divulgar a arquitectura do que por vezes o documentário. Não quer dizer que eu não goste de documentários - gosto imenso - mas se calhar é por ser arquitecto. Gosto de ouvir as histórias dos arquitectos e dos edifícios representados nos documentários. Para nós arquitectos, a arquitectura é uma experiência técnica, quase construtiva, tem muito a ver com geometria, com a organização do espaço. Mas para a maior parte das pessoas a arquitectura é o sítio onde vivem e onde existem. A maior parte da vida está envolta em memórias e emoções e a arquitectura é uma parte disso. O cinema documental de arquitectura tende a esquecer-se desse lado e a transformar-se numa coisa quase científica. Isso foi uma coisa que se discutiu quando começámos a fazer um projecto de investigação dito 'científico'. Eu acho que a arquitectura tem lidado mal com esse lado científico porque parece que a arquitectura tem de ser uma ciência como as ciências exactas e sociais. Mas na verdade não tem. A arquitectura é uma arte, a que se junta a técnica, mas não deixa de ser uma arte. Assim como a escultura também é uma arte que junta a técnica, se eu quiser fazer uma escultura em mármore também tenho de lidar com uma parte técnica. Quando os arquitectos académicos fazem investigação – e até há muito pouco tempo não se fazia investigação 'científica' em arquitectura, já que era considerada uma arte e um ofício - tentam imitar as ciências e acham que para isso têm de escrever *papers* e teses científicas. Eu acho que os arquitectos deviam explorar a possibilidade de fazer investigação

através de outros meios, por exemplo artísticos, que não necessariamente os habitualmente considerados científicos. Uma das contribuições que o nosso projecto de investigação fez foi exactamente ter proposto uma abordagem que eu diria artística, a um tema que era, supostamente, científico.

**SRP:** *De certa forma mais livre.*

**LU:** Não sei se é mais livre mas é a nossa maneira de lidar com a disciplina, que não tem que ser exactamente a mesma das ciências exactas ou sociais. Podemos investigar em arquitectura através do desenho, da fotografia, do cinema, da literatura, do teatro, da música, o que será muito mais interessante do que estar a ligar a arquitectura a coisas supostamente científicas que nós não dominamos, nem queremos dominar.

**SRP:** *A próxima pergunta está relacionada com o facto da Casa em Caminha, do arquitecto Sérgio Fernandez, ter sido representada, simultaneamente, no filme A Casa do Lado do projecto Ruptura Silenciosa e na série de documentários da RTP 2, A Casa e a Cidade. Tendo em conta que são duas representações do mesmo ano, uma de carácter ficcional e a outra documental, quais são as principais diferenças que encontra entre elas?*

**LU:** São duas coisas feitas para contextos diferentes. Uma é uma série para a televisão e, portanto, tem como objectivo divulgar a arquitectura e utilizar uma linguagem que é a da televisão e da reportagem. Bastante bem feita, mas que não me interessa. Não me interessa como linguagem, não me interessa enquanto 'criador', interessa-me eventualmente como espectador. Acho que o modelo desse tipo de reportagem é quase sempre o mesmo, planos mais ou menos fixos dos edifícios, música simpática e neutra - jazz ou música electrónica -, entrevistas sobre a obra que está a ser filmada com os autores e, às vezes, um crítico. As imagens que aparecem são, por vezes, imagens fixas, mas mesmo quando utilizam as imagens em movimento são uma espécie de ilustração do discurso que as pessoas, os autores ou os críticos, estão a produzir. Nos filmes que fiz não quis que as pessoas aparecessem a falar sobre a sua própria obra e não quis que as imagens fossem uma mera ilustração do discurso. Agora, quando eu digo que não quis que as pessoas aparecessem, não quer dizer que não estivesse interessado no ponto de vista delas. Eu quis perceber exactamente o que é que estava na origem da obra e o que é que os próprios autores tinham a dizer sobre aquele espaço

mas estava mais interessado em produzir uma ficção, com uma história que não existe na realidade apesar de ter alguns referentes na realidade, ou em construir uma narrativa que potenciasses aquilo que considereis mais interessante naquelas obras. Não quis, forçosamente, pôr alguém a falar sobre o assunto, mas antes usar uma espécie de dispositivo ficcional que funcionava em vários níveis. Podia ser um nível mais ou menos imediato, se as pessoas só se interessassem pela história do filme. Não me chateia nada que as pessoas cheguem ao fim e não se lembrem da arquitectura e estejam apenas interessadas nos personagens ou na história, em como é que ela se desenvolveu e como é que terminou. Depois pode ter outros níveis de leitura mais complexos, que têm a ver com a maneira como o espaço é retratado, como o filme funciona como cinema propriamente dito e como linguagem cinematográfica. Ou com a alteração do sentido da arquitectura, em alguns casos. Por exemplo, o *Sizígia* começa com o personagem já dentro do edifício e não reproduz o percurso óbvio que seria vir da rua, passar pela rampa, entrar, etc. É ao contrário, pois o personagem já está no interior do recinto. Não na piscina propriamente dita mas a limpar um dos tanques. Portanto, altera um pouco o sentido, e eu achei divertido alterar essas convenções à volta do uso do cinema para representar a arquitectura.

*SRP: Não altera o sentido da realidade, mas o sentido como a vemos, não é?*

**LU:** E altera um pouco o sentido da realidade. Acho que aquela visão do *Sizígia*, por exemplo, é uma visão que a maior parte das pessoas não tem. O edifício está vazio, só tem uma pessoa, é mais Inverno que Verão, pois sente-se um ar um bocadinho agreste, mostra espaços que a maior parte das pessoas não vê, como a casa das máquinas, e a piscina propriamente dita nunca aparece a ser usada. A maior parte das pessoas - os arquitectos vão lá em visitas de estudo e a qualquer altura do ano - têm uma ideia da piscina no Verão, cheia de gente e a ser usada. O filme é o oposto, mostra um outro lado da piscina, com os tanques vazios. Tem uma atmosfera nostálgica, algo que é transmitido pelas imagens, mas que nós nunca procurámos propriamente. Às vezes os resultados não correspondem a uma vontade intencional de partida.

*SRP: Ou é mais do que a intenção inicial.*

**LU:** Pois, transforma-se numa coisa autónoma quase. Ainda assim foi tudo muito

pensado, construímos muito a história e havia esse lado nostálgico do personagem estar a gravar sons, mas no filme o resultado final foi contaminado pela própria história e o ambiente do filme foi contaminado pela própria personagem que nós criámos e, às vezes, isso é independente daquilo que nós desejamos. A maneira como o actor interpreta, a cara e as expressões do personagem, a música que acrescentámos no fim e a forma como a cor é tratada para ficar com uma tonalidade mais de Inverno do que de Verão, tudo isso compõe o ambiente, a atmosfera e a imagem do filme. Que não é necessariamente a mesma do ponto de partida mas isso é um dos fascínios do cinema. E também da arquitectura. Quando os arquitectos começam a desenhar, não têm noção total de como é que o edifício vai resultar na realidade. Por mais desenhos, 3Ds e maquetes que façam, eu acho que poucos arquitectos devem ter essa capacidade de antever a realidade quando a projectam.

*SRP: Até porque depois, durante a construção, há muitas mudanças, há decisões que são tomadas na própria obra.*

**LU:** Na arquitectura cada vez menos. Quando se entrega um desenho, se for em obras públicas, é quase impossível mudar o que quer que seja. Não quer dizer que aquilo que se constrói não seja uma surpresa. O que estou a dizer é que aquilo que os arquitectos imaginam e projectam, relativamente ao resultado final, é impossível de antecipar. É sempre uma surpresa quando chegamos ao espaço, mesmo que ele esteja construído exactamente como nós o projectámos. É sempre surpreendente, ou deve ser sempre surpreendente. Quando não é surpreendente é porque é um pouco chato.

*SRP: O próprio Souto Moura, em algum momento diz que, no escritório, é muito difícil controlar a dimensão de um espaço como o do Estádio de Braga, por exemplo.*

**LU:** Claro. Por mais maquetes que ele faça nunca consegue antecipar a realidade mas eu acho que isso tanto serve para espaços grandes como para espaços relativamente pequenos. A luz é sempre diferente. Há coisas que nós não conseguimos antecipar. O som, a reacção dos materiais, a maneira como as diferentes luzes entram, a própria conjugação das texturas e as sensações todas que a arquitectura produz, são quase impossíveis de antecipar. Portanto, nesse sentido, a arquitectura é, ou deve ser, surpreendente.

**SRP:** *Ainda que Sizígia e A Casa do Lado sejam ficções e que o objecto cinematográfico esteja à frente da arquitectura, será que, em algum momento, os conceitos do cinema documental, coexistem nesses filmes de ficção?*

**LU:** Eu tento que não. Não sou especialista em cinema, muito menos em cinema documental, mas se esse lado do cinema documental tem a ver com aquilo que eu estive a dizer - tentar representar uma realidade o mais completa possível - e eu não tenho essa intenção.

**SRP:** *Relativamente às piscinas das marés, o projecto do arquitecto Álvaro Siza correspondeu a uma procura arquitectónica, cinematográfica, ou ambas?*

**LU:** Nós queríamos começar a série de filmes com um edifício que fosse relativamente conhecido. É um bocadinho '*standing on the shoulders of giants*', ou seja, pusemo-nos aos ombros do Siza, coisa que eu não me arrependo porque apesar de tudo, como o filme tem uma visão um pouco diferente daquela que as pessoas estão habituadas, acrescenta àquilo que já sabíamos sobre as Piscinas e não é uma repetição de mais do mesmo. Ultrapassando essa visão um bocadinho oportunista, queria que o primeiro filme fosse do início do período que nós estávamos a estudar e os primeiros projectos das piscinas são do início dos anos 1960. Nós estávamos a estudar o período de 1960 a 1974, portanto, o primeiro edifício que filmámos é do início dos anos 1960 e o segundo, *A Casa do Lado*, é do final do período, 1973/74. Depois pareceu-nos que aquele edifício em particular tinha muitas características cinematográficas e, por isso, era o objecto ideal para começar essa procura prática das relações entre a arquitectura e o cinema. Por um lado, o filme tem a ver com a questão da luz, fora há imensa luz, dentro está tudo escuro. Essa questão do claro-escuro e da oposição entre luz e sombra é mais ou menos a definição de cinema. Depois, tem a ver com o facto da relação entre interior e exterior não ser evidente, porque às vezes não se percebe se se está fora ou dentro do edifício - há uma simbiose entre o interior e o exterior das piscinas. E, finalmente, o edifício é, em si próprio um percurso, induz uma espécie de percurso quase obrigatório para os utentes, que é o que acontece no cinema. As pessoas quando estão a ver um filme deixam-se levar através de um percurso que é aquele que o cineasta, e não o espectador, define. Nas piscinas acontece a mesma coisa. As pessoas são guiadas através dos muros desde a entrada até à piscina, passando por diferentes ambientes. É quase um percurso obrigatório que as pessoas têm que fazer, uma espécie de zig-zag que o Siza explica de uma

maneira muito pragmática e racional. Ele diz que havia um afastamento muito curto entre a rua e o mar, portanto, não podia fazer um percurso em direcção ao mar. Fez, assim, um percurso em zig-zag para potenciar essa curta distância que havia. Claro que ele diz que, depois dessa obrigação quase programática, se apercebeu que isso podia ter outras potencialidades relacionadas com o percurso, com a maneira como as pessoas vivem o percurso e com a maneira como a luz pode ter a ver com o tratamento dos diferentes espaços, anunciando uma coisa que ao princípio toda a gente vê mas depois se volta a esconder. Quando se chega da rua vemos a praia e o mar mas quando entramos no edifício o Siza força o esquecimento do que estava lá fora e volta a fazer com que as pessoas redescubram a praia. E isso é realmente surpreendente. O edifício, e o percurso que induz, são em si próprios surpreendentes e foi isso que tentei explorar no filme.

*A Casa do Lado* também tem de alguma forma a ver com isso. Aquele *travelling* inicial tem a ver com a forma como a casa está organizada num eixo principal. É basicamente uma linha. Tem um corredor que começa numa ponta e acaba na outra, e para um lado e para o outro vão acontecendo coisas, ou a paisagem, ou os quartos, ou a sala ou a cozinha. Por isso é que o filme começa num *travelling* contínuo que vai de uma ponta a outra da casa. No plano inicial, o *travelling* é feito ao contrário, revela primeiro a cozinha e as alcovas e vira as costas à paisagem. É arquitectónico porque do ponto de vista espacial não revela logo o que as pessoas se lembram da casa, que é a relação da casa com a paisagem, mas é também cinematográfico, não só enquanto discurso mas também enquanto técnica. Foi muito difícil de fazer, é um *travelling* muito longo e por isso tivemos que o fazer dezenas de vezes até ficar bem.

**SRP:** *Em ambos os filmes a fase de repérage e de pré-produção foram muito importantes. O que eu queria saber é, por um lado, como é que foi esse processo, e por outro, se ainda assim, aconteceram imprevistos na fase de rodagem e se foram assumidos como uma coisa possível ou um erro.*

**LU:** Isso são três perguntas numa só. Toda a fase de preparação do filme foi muito intensa. Tentámos antecipar ao máximo tudo o que ia acontecer, não só do ponto de vista do filme propriamente dito, mas de tudo o que tinha a ver com a produção: que material é que precisávamos de levar, que lentes e que tripés é que precisávamos para fazer os *travellings*, quantas pessoas é que tinham de ir, que roupa é que os personagens iam vestir, se era ou não

preciso grua, contactar os figurantes que precisavam de aparecer no filme, etc. Por exemplo, na *Casa do Lado* os polícias chegavam num carro que tinha de ser mais ou menos ambíguo do ponto de vista temporal, não podia ser um carro de 2012, tinha de ser um carro que tanto desse para 2012 como para 1974. Por isso escolhemos uma 4L e arranjámos um amigo que tinha uma 4L, que teve de ir a Caminha no próprio dia em que a filmagem estava prevista. Todas estas coisas têm de ser preparadas senão nem conseguimos filmar. Uma das coisas que correu mal foi o facto de os figurantes estarem todos vestidos da mesma maneira e parecerem sempre a mesma pessoa. Cada figurante deveria ter usado uma roupa específica e se fosse hoje teria insistido imenso e dito às pessoas para pelo menos levarem t-shirts de cores diferentes. No filme, sempre que aparecem, todos os figurantes estão de calças pretas e t-shirt branca, parecem a mesma personagem e isso confunde ligeiramente as pessoas. Para além dessas especificidades da pré-produção, tentámos perceber qual era a melhor maneira de filmar aqueles edifícios, quais as sequências e planos que queríamos filmar, o que é que esses planos mostrariam e intensificariam, que coerência é que teriam do ponto de vista arquitectónico. Eu não quis que os filmes fossem completamente coerentes do ponto de vista arquitectónico mas também não quis que fossem completamente incoerentes, não quis perverter completamente o espaço. Existe um compromisso entre não ser óbvio e não ser completamente desconexo e eu sou um pouco obsessivo com isso, ao contrário de alguns realizadores. Tenho uma abordagem menos intuitiva, se calhar, porque não tenho formação em cinema, e tento controlar ao máximo tudo o que pode acontecer, de bem ou de mal.

Há a fase de pré-produção e depois há a *repérage* propriamente dita, que é ir ao sítio, tentar antecipar um bocadinho o filme e às vezes fazer ensaios. *‘Tenho uma ideia sobre um travelling, então vamos ver como é que se faz esse travelling.’* A certa altura aparecem uns degraus. *‘Não é possível fazer travellings com degraus pelo meio, por isso temos de interromper aqui.’*, *‘Como é que interrompemos, para que seja contínuo?’*. Então, ensaiamos. *‘Vamos fazer este travelling atrás da pessoa!’*, *‘A que altura é que está a câmara?’*, *‘Não pode estar apontada ao rabo, porque é um bocado chato, tem que estar um pouco acima!’*, *‘Deixa-me ver se, à altura da cabeça, é muito impositivo ou se é melhor ser só à altura das costas.’*, *‘A que distância está o personagem da câmara, para permitir que não se veja só o personagem, mas também o espaço?’*, *‘Se for muito em cima não se vê o espaço, só se vêem as costas...’*. Temos que ir fazendo exercícios, antes de filmar mesmo. O problema de só ensaiar na rodagem é que estão muitas

peessoas à espera. No nosso caso isso não é problemático porque toda a gente trabalha de borla, são nossos amigos e por isso podemos dizer: '*Ficas cá mais um dia, que tanto faz.*' Na *Casa do Lado*, a certa altura, estavam umas quinze pessoas à espera para entrar em cena e o processo de filmar é muito lento porque tens de fazer os planos muitas vezes até ficar bem. Se ainda por cima estás a decidir no *plateau* o que é que vais fazer, e como vais fazer, torna-se insuportável. Isso aconteceu, por exemplo, no *Como se Desenha uma Casa*. Tínhamos actores profissionais de uma companhia de teatro, que eram nossos amigos, mas que estavam ali a trabalhar de borla. Numa das cenas no exterior, em Campo de Ourique, tínhamos intenção de os filmar em andamento. A câmara ia na mão do operador mas não resultou porque nós não tínhamos equipamento suficiente para fazer aquilo. Filmámos duas ou três vezes, com eles a improvisarem um discurso, mas percebemos que aquilo não resultava e tivemos que arranjar uma maneira diferente de filmar, mas que acabou por resultar mais ou menos bem.

Agora, há sempre partes em que algum improviso tem de existir. Apesar dessa tentativa de antecipar ao máximo, há sempre imprevistos. Há coisas que pensávamos que iam resultar bem e que não resultam. Temos que fazer outra vez, ir lá filmar novamente e montar de maneira diferente. Em todos os filmes aconteceu isso. No *Sizígia* tivemos de voltar às Piscinas para filmar várias cenas, porque a maneira como tínhamos pensado a história do filme não resultava, as pessoas não percebiam o filme. Tivemos de voltar a filmar algumas cenas para tornar o filme mais claro, e isso foi uma luta entre as pessoas que estavam a fazer o filme. Eu defendia que o filme tinha de ser perceptível e que as pessoas tinham que perceber a história. Não podia ser tão ambíguo que as pessoas ficassem na dúvida sobre o que estava a acontecer, sobre qual era o significado. Numa primeira versão, o filme era tão abstracto que as pessoas não percebiam o que é que o personagem estava a fazer e isso matava o filme. Eu insisti imenso na necessidade de que as pessoas percebessem que ele estava a gravar sons. Aquela cena do microfone, em que a câmara baixa e ele liga o microfone aos cabos, é essencial para as pessoas perceberem que ele está a gravar sons das piscinas. Mas essa cena não existia inicialmente e as pessoas que estavam a fazer o filme comigo não queriam que ela aparecesse. Achavam que era redundante, que mostrava a história toda e que era muito melhor se ficasse uma coisa ambígua. Eu achava que, se fosse ambíguo e as pessoas não percebessem, não se identificariam com o filme e ele seria um falhanço do ponto de vista cinematográfico. Às vezes gosto de filmes que deixam as coisas em abstracto,



mas não era aquele caso. Por isso, tivemos que lá voltar, pedir ao Rui Pinto para voltar a vestir o fato, arranjar um microfone, etc. Outra coisa que não resultou nas primeiras versões da montagem era o facto de o filme acabar várias vezes, havia vários momentos em que as pessoas pensavam que o filme acabava ali e nós não queríamos que isso acontecesse, porque a certa altura, parecia que o filme estava sempre a recomçar. Por isso tivemos de editar o filme de forma a que algumas cenas que pareciam finais, deixassem de parecer. Num outro exemplo, na *Casa do Lado* tive a ideia de no final do filme os polícias saírem de casa, ouvir-se a porta a bater, entrarmos no carro da polícia e filmarmos o caminho desde que saímos de casa até Caminha. Filmámos isso dentro do carro, a olhar para trás, mas não resultava. Não se percebia porque é que, a certa altura, se passava a ter um olhar subjectivo de dentro do carro da polícia. Do ponto de vista técnico também não resultava porque o carro tinha de ir muito devagar, a 3km/h, sem exagero. A mais do que isso, quando as ruas são muito estreitas, parece que se vai a uma velocidade incrível. 10km/h num carro, a filmar para trás, parece no filme uma velocidade louca, para aí 100km/h, o que não faz sentido nenhum. Nós não conseguíamos filmar assim tão devagar porque o carro ia abaixo, o que interrompia o plano, depois aparecia um carro e travávamos. Isso não funcionava, por isso fomos lá e filmámos outro final.

*SRP: Então consistiu, maioritariamente, na procura de coisas que faltavam, em vez de aceitar aquelas que surgiam?*

**LU:** Não, porque mesmo do ponto de vista daquilo que filmas, mesmo sem contar com aquilo que voltas a filmar, a forma como editas, montas e juntas as imagens, nem sempre faz sentido como pensas à partida, nem sempre resulta. Há planos que ficam pendurados, que não sabes onde é que os há-de pôr. Lembro-me perfeitamente que no *Sizígia* havia um plano - quando a câmara sobe e se vira para o muro, em que o actor aparece e finalmente vê o mar, e se percebe a relação do edifício com a praia e com o mar - que não encaixava no sítio onde nós estávamos a pensar pô-lo, por isso tivemos que rever o lugar em que o plano encaixava. A maneira como montas as imagens, e o significado que elas têm juntas, nem sempre é linear, porque o filme pode ganhar um significado novo que à partida não tinha. Na verdade, só fazes o filme quando o editas e montas, a não ser que tenhas uma capacidade tão grande, como o Hitchcock, de montar tão bem o filme à partida que depois vais lá só para cumprir

calendário, pois o filme já está feito antes de filmar. Numa obra, os edifícios já estão feitos à partida nos desenhos de projecto e não podes mudar grande coisa. Se for um cliente privado, não deixa, porque não vai pagar a casa duas vezes; se for um cliente público, também não vai deitar um edifício a baixo para construir outro, porque para isso é preciso ter alguém que pague. No cinema tens essa vantagem. Podes filmar tudo e depois, duas pessoas a montarem de maneira diferente, podem fazer vários filmes e produzir diferentes significados com as mesmas imagens.

*SRP: Embora tenhamos vindo a falar, pontualmente, sobre isto, de que forma considera que os filmes interagem com o observador?*

**LU:** Acho que é uma coisa muito pessoal. A forma como cada pessoa reage a um determinado objecto cultural, seja um livro, um filme, uma música, é sempre uma coisa pessoal. Não sei se quando faço filmes estou muito preocupado com o espectador. Mas acho que estou. A maior parte das pessoas diz não estar preocupada com o espectador mas apenas em manifestar a sua própria arte. Depois se as pessoas gostarem, gostam, se não gostarem, não gostam. Se calhar, por ser arquitecto e os arquitectos também terem de responder a uma necessidade qualquer das pessoas, eu não penso dessa forma. Quando as pessoas nos encomendam um trabalho têm uma expectativa e ideias sobre aquilo que querem para os seus próprios edifícios. O cliente nunca é uma entidade abstracta. O que os arquitectos dizem é que se transformam nos clientes e que projectam para si próprios. Isso facilita, porque *'Eu sou o cliente e o que estou a projectar é sempre uma manifestação daquilo que penso.'* Mas nem sempre é assim pois os arquitectos também se adaptam àquilo que os clientes pedem e às suas ambições.

Nos filmes, tenho igualmente essa preocupação de que o objecto que estou a produzir tenha algum significado para quem vê. Acho que o contrário seria absurdo. Estar a fazer um filme, que é uma coisa que serve para as pessoas verem, e não estar preocupado com o efeito que isso tem nas pessoas, não faria sentido. Principalmente, tenho a preocupação de que seja um objecto legível ou compreensível. Não tem que ser óbvio, não tem que ser evidente, mas tem que ser compreensível. O que não quer dizer que pessoas diferentes não possam compreender o objecto cinematográfico de forma diferente. A coisa mais fácil e displicente é fazer um objecto que ninguém compreende mas que é um objecto artístico. Não queria

generalizar, porque admito todas as possibilidades, mas muitas vezes os objectos artísticos herméticos são uma espécie de defesa de quem os faz.

As pessoas têm um horror ao vazio, portanto, perante um edifício que nós projectamos, as pessoas encham-no em demasia. É muito comum ir a casa de uma pessoa em que a maior parte dos objectos não têm significado, são só para preencher paredes. As pessoas têm pânico das paredes em branco e dos espaços vazios ou pouco ocupados, como se um espaço pouco ocupado fosse a manifestação de uma mente vazia. Eu acho que também há uma espécie de horror dos criadores à possibilidade dos objectos poderem ser coisas óbvias. Fogem do óbvio como o diabo da cruz e às vezes fogem tanto que transformam os seus objectos em coisas incompreensíveis. Mas ser um objecto compreensível, ou ser algo com que as pessoas se identifiquem, não é necessariamente sinal de ser uma coisa óbvia.

*SRP: Durante a realização dos seus filmes, teve algumas inspirações cinematográficas? De alguma forma elas foram intervindo nos filmes?*

**LU:** Nos primeiros filmes, não de forma consciente. No *Como se Desenha uma Casa* já houve coisas que eram citações. Aquela cena da senhora a por sardas na cara é uma citação de um filme português dos anos 1970, que é *O Cerco* do Cunha Teles; o facto de algumas cenas se passarem em Campo de Ourique também tem a ver com *O Mal-Amado*, do Fernando Matos Silva, que também foi aí filmado. É uma espécie de homenagem aos realizadores que eu estudei mas que ninguém percebe. Essas são referências mais ou menos óbvias, mas eu acho que os filmes que nós vemos, os livros que nós lemos e as músicas que ouvimos, ficam na nossa memória e acabamos por filtrar isso e utilizar essa nossa cultura e essa memória de forma inconsciente. Lembro-me que aquele plano do actor do *Sizígia* a varrer ou a limpar o chão é uma coisa que vem de um filme do Steve McQueen, do *Hunger*, o filme sobre os presos do IRA, em que há uma cena na prisão em que um dos personagens também está a limpar um corredor e vai por ali fora enquanto a câmara recua. Depois há coisas engraçadas. Mais tarde, acabei por descobrir que um dos planos do *Sizígia* é muito parecido com um plano do *Uma Abelha na Chuva* - um plano em que aparece uma teia de aranha, que o Rui Pinto acaba por limpar. A parte das máquinas, no *Sizígia*, também foi inconsciente. Os motores a trabalhar, os manómetros e os canos, julgo terem-se inspirado nos documentários industriais que estudei quando estava a começar a pesquisar para o projecto de investiga-

ção, porque muitos dos realizadores que estudámos começaram por fazer, paralelamente aos filmes de ficção, documentários encomendados por indústrias. O Manoel de Oliveira, o Fernando Lopes, o António de Macedo, que era arquitecto, fizeram filmes para a indústria do pão, da cerveja, de cabos eléctricos, e aquela parte mais industrial do filme tem a ver com esses documentários.

**SRP:** Ainda que, como arquitecto a fazer cinema, o seu objectivo seja representar a arquitectura, o que mudou nas suas ambições, no modo de olhar as coisas e de filmar, ao longo dos filmes que tem vindo a realizar?

**LU:** A crítica que já me fizeram foi de que o último filme que fiz já não é sobre arquitectura, portanto a história e a narrativa transformaram-se no objectivo principal do filme, e já não a arquitectura. Mas isso era exactamente o que eu queria fazer. Acho piada - não no *Sizígia*, mas no *A Casa do Lado* ou no filme sobre o Bloco das Águas Livres - que os arquitectos autores não se tenham identificado com os filmes, o que eu acho que tem a ver com a linguagem tipificada que as pessoas estão habituadas a ver nos filmes sobre arquitectura. A minha abordagem cinematográfica sobre aqueles edifícios não é representar o edifício na sua totalidade. Eu não quero que as pessoas cheguem ao fim dos filmes e fiquem com a ideia completa do que é o edifício. Quero que o filme transmita uma atmosfera qualquer e, eventualmente, fazer com que as pessoas fiquem com curiosidade em conhecer o edifício, mas isso só acontecerá quando elas próprias o forem visitar. Eu acho que os documentários têm um bocadinho essa vontade de mostrar tudo ou de representar tudo. Têm que mostrar os desenhos, têm que mostrar fotografias da obra, têm que falar com o arquitecto, têm que falar com o crítico e têm que filmar o edifício por fora e depois por dentro. Filmam a porta e filmam o hall, depois vão para a sala e para os quartos e vêm outra vez cá para fora. Tentam representar a totalidade e eu não quis representar a totalidade, nem nos dois primeiros, nem no *Como se Desenha uma Casa*. Apesar dessa crítica, eu quis representar a arquitectura. Escolhi aqueles edifícios porque são óptimas obras de arquitectura e algumas coisas que aparecem têm a ver com esse lado arquitectónico e espacial. Houve algumas coisas que eu achei que eram essenciais aparecer, só que não pela ordem que as pessoas estão habituadas a ver nos documentários de arquitectura. Acho que isso é uma coisa específica dos arquitectos, uma crítica que só os arquitectos fazem porque estão à espera que um filme lhes

mostre tudo e eu não quero mostrar tudo, nem quero mostrar os edifícios da forma que os arquitectos estão habituados a ver. Acho que a *Vill'Alcina* aparece quase toda e que quase todos os espaços da *Piscina das Marés* também aparecem, só que de uma forma que as pessoas, neste caso os arquitectos, não estão habituadas a ver. Os meus filmes são objectos um pouco estranhos para os arquitectos. No *Sizígia*, as piscinas são personagem principal ou são tanto personagem principal como o Rui Pinto. Quer no *A Casa do Lado* como no *Como se Desenha uma Casa*, a arquitectura deixou de ser o personagem principal para ser um personagem secundário, que é o que eu gosto no cinema e o que acontece na vida das pessoas. A arquitectura nunca é o personagem principal da vida das pessoas. Se for, há um problema qualquer com a arquitectura. Por exemplo, as comédias do Jacques Tati acontecem quando a arquitectura se transforma em personagem principal e se impõe às pessoas e isso tem um efeito cómico. Quando a arquitectura é muito impositiva e se transforma no assunto principal, torna-se numa coisa obsessiva. Mesmo em edifícios muito icónicos, como uma faculdade de arquitectura, quando as pessoas aqui passam muito tempo, a arquitectura passa a ser uma coisa secundária. É mais importante a maneira como as pessoas a ocupam, o espaço onde estão e as memórias que têm do edifício, do que a arquitectura propriamente dita. Se a arquitectura nos está sempre a convocar, se tende a impor-se e a transformar-se na coisa principal, cria uma relação relativamente opressiva, pois ela deve estar diluída na vida. Quis que os filmes tivessem a ver com isso e que fossem filmes de ficção, pois interessa-me pouco fazer documentários. Não ponho de parte a possibilidade de vir a fazer documentários, mas se tivesse que optar entre uma coisa e outra, preferiria fazer ficções. E queria libertar-me um pouco desta ligação à arquitectura. Na verdade, quis libertar-me disso desde o primeiro filme e por isso é que foi muito importante o *Sizígia* ter ganho prémios em festivais de cinema. Não quis que os filmes fossem exclusivamente sobre arquitectura. A premissa era: '*Estes filmes utilizam a arquitectura, eu sou arquitecto e as pessoas que fazem os filmes também são, mas queremos transmitir a arquitectura como uma coisa amável, que faz parte da vida das pessoas, mas que não é impositiva.*'

**SRP:** *É um espaço de vivências.*

**LU:** É um espaço vivido. Nós queremos representar espaços vividos e não arquitectura.

**SRP:** *Nós próprios, arquitectos, nos referimos muitas vezes a eles.*

**LU:** Sim, felizmente cada vez mais. Agora, eu também percebo que isso no cinema é possível, isto é incluir a vida na arquitectura e estar mais atento à forma como as pessoas a vivem, mas os arquitectos não podem fazer isso tão intensamente, não podem estar obcecados com a maneira como as pessoas vivem a arquitectura e não podem condicionar o que fazem exclusivamente a isso. Têm de ser suficientemente abertos e genéricos para todas as pessoas poderem viver e relacionar-se com a arquitectura. Se uma arquitectura só serve para aquela pessoa e a pessoa desaparece, ninguém mais consegue lá viver. Os edifícios ou as grandes obras de arquitectura permitem que aconteçam coisas variadas e diversificadas, que muitas pessoas as utilizem e que tenham um significado diferente para cada uma. Quando a arquitectura só serve para uma coisa é porque é má arquitectura. Nós estamos habituados, ao longo da história da arquitectura, que um edifício que foi desenhado para um convento, também serviu para uma escola e, mais tarde, foi um hotel, e depois passou a ser um quartel, e quando deixou de ser quartel foi um restaurante e, em última estância, é agora a casa de uma família numerosa. Tudo dentro das mesmas paredes e espaço, mas utilizado de maneira diferente.

**SRP:** *Em que contexto surge a oportunidade da realização de Como se Desenha uma Casa?*

**LU:** O projecto *Ruptura Silenciosa* acabou porque tinha uma duração limitada no tempo de três anos. Conseguimos prolongar para quatro, mas no final do quarto ano terminou. O financiamento acabou e os trabalhos que nos tínhamos proposto fazer foram feitos. Depois disso tive um convite da editora A+A, que tem uma livraria sediada na Ordem dos Arquitectos em Lisboa, e que começou a fazer uma série de monografias sobre edifícios importantes da História da Arquitectura em Portugal. O primeiro que fizeram foi sobre o *Bloco das Águas Livres* e a editora quis fazer um filme de ficção para acompanhar o livro. Tinham visto os filmes que tínhamos feito na *Ruptura* e tinham gostado daquela ideia e daquele conceito e encomendaram-nos um filme - uma curta-metragem que fosse inspirada, de alguma maneira, pelo *Bloco das Águas Livres*. E assim foi, imaginámos uma história que se passa, em parte, no *Bloco das Águas Livres* e fizemos o filme que foi editado com o livro.

**SRP:** *E foi diferente?*

**LU:** Não. A premissa foi exactamente a mesma.

**SRP:** *Foi como dar continuidade ao projecto anterior num contexto diferente.*

**LU:** Sim. Estava mais livre, porque já não era no âmbito de um projecto de investigação, o edifício já não pertencia àquele período e já não tinha esse espartilho. Não quer dizer que os filmes anteriores tivessem esse espartilho de terem uma abordagem, supostamente, científica, porque nós não quisemos fazer uma abordagem científica desde o princípio. Confesso que, no terceiro filme, por ter realizado os anteriores, por ter participado na produção de outros oito e de ter estado no espaço de rodagem da maior parte deles, já tinha alguma experiência e algumas ideias que queria seguir. Principalmente, queria utilizar actores profissionais e consegui, mas sempre num modo de produção completamente independente, pois o orçamento era limitadíssimo, era ridículo. Ninguém acredita que seja possível fazer um filme com aquele orçamento. Se disser a alguém do meio do cinema, ri-se à gargalhada. Neste caso só foi possível porque as pessoas trabalhavam quase todas de borla. Eu trabalhava de borla, as pessoas que estavam comigo a fazer o filme e os actores também e, dos técnicos, acho que só pagámos ao técnico de som, um miúdo que estava a começar a filmar. O orçamento deu, basicamente, para alugar uma carrinha, ir para Lisboa, pagar o hotel e alguns técnicos que tinham que ser pagos. Eu sei que não é possível fazer cinema nestas circunstâncias durante muito tempo, só é possível fazer uma vez. Se calhar, podes tentar arranjar outras pessoas que trabalhem de borla, mas com as mesmas já não dá, mas eu acho alguma piada a essa perspectiva, completamente independente, de fazer cinema. Tens meios relativamente rudimentares, uma máquina de filmar e um gravador de som, que hoje em dia permitem fazer cinema, não de uma forma muito sofisticada do ponto de vista técnico, mas de uma forma que a maior parte das pessoas não percebe que é amador, ou seja, é possível ser projectado numa sala de cinema comercial. O *Sizígia* foi feito de uma forma absolutamente artesanal. Nenhum de nós sabia filmar nem captar som, mas ele passou em telas de cinema gigantes. O *Cinema São Jorge* tem um ecrã gigantesco e não se nota a diferença. A pós-produção do som foi feita por nós, editada num computador, nem sequer foi editada num estúdio de som, e foi feita por uma pessoa que nunca antes o tinha feito. Só a correcção de cor é que foi feita por um profissional.

**SRP:** *Numa espécie de tentativa e erro?*

**LU:** Eu acho que isso também tem a ver com o facto de sermos arquitectos. Essa capacidade que os arquitectos têm, depois de um treino intenso ao longo de seis, sete anos a juntar coisas aparentemente antagónicas. Estás a juntar a sala com o quarto, o corredor com o auditório e a juntar diferentes materiais, tendo cada vez mais a capacidade de ir buscar referências a sítios diferentes, de as interpretar e juntar. Quando estás a fazer a banda sonora de um filme, tens o som gravado ao vivo, mas depois, quase intuitivamente, tens a noção de que volume é que os sons têm de ter para parecerem realistas e de onde é que vais buscar a voz de uma criança que queres que apareça. Eu acho que, hoje em dia, a maior parte das pessoas tem essa capacidade, mas nós arquitectos, que estamos treinados para pensar assim, temos mais capacidade que a maior parte das pessoas, ou pelo menos, pensamos que temos mais capacidade e, por isso, somos mais atrevidos e atiramo-nos de cabeça para fazer estas coisas.

**SRP:** *Tem novos projectos cinematográficos em mente?*

**LU:** Tenho.

**SRP:** *Estão relacionados com a arquitectura?*

**LU:** Um deles não sei se vai acontecer, são uns documentários muito curtos, promocionais, sobre materiais artesanais, o mosaico hidráulico e a produção de azulejo artesanal. Não é propriamente arquitectura, mas são materiais usados na arquitectura que ainda têm processos artesanais completamente manuais, o que pode ter alguma piada. É um bocadinho lateral à arquitectura, mas como não é um documentário sobre um edifício mas sim sobre o processo de fabrico de um determinado material, não vai contra as minhas convicções de filmar a arquitectura utilizando a ficção! Pode ser muito interessante do ponto de vista pictórico, porque eles utilizam muitos pigmentos e, como disse, é um processo totalmente manual, com prensas hidráulicas. E só há uma ou duas pessoas a fazer isso em Portugal, portanto, é uma espécie de ofício em extinção, um nicho de mercado, mas acho que há uma tendência para essas coisas serem outra vez valorizadas, esse lado dos novos artesãos. Podes ser arquitecto e fazer mosaico hidráulico, podes ser economista e criar cabras, podes ter um curso qualquer e ser talhante.

Depois tenho outro projecto, ainda dentro de um projecto de investigação de cuja equi-



pa faço parte, para filmar o bairro da Portela de Sacavém. Um bairro ao pé do Aeroporto de Lisboa, que também apareceu no final dos anos 1960 e que tem a ver com o tema que eu estudei, mas que, neste caso, não é sobre um edifício em particular, mas sobre um bairro, uma espécie de nova cidade a norte de Lisboa para classe-média que recebeu algumas famílias de retornados. O projecto de investigação tenta relacionar esse bairro com outros em Luanda e em Macau. Eu acho que não vou filmar nem em África nem na Ásia, portanto, eventualmente, vai ser um filme só sobre aquele bairro em Lisboa.

A defesa do meu doutoramento foi a última etapa do projecto de investigação *Ruptura Silenciosa* e agora que me libertei definitivamente dessa tarefa, acho que vou começar a pensar um pouco mais alto e tentar montar o projecto de um filme de longa-metragem. Isso implica uma preparação de dois ou três anos e uma candidatura a fundos públicos, mas isso só é possível quando tens um argumento. Depois é feita uma avaliação, não só do ponto de vista económico, técnico e do currículo das pessoas, mas principalmente, através do argumento, daquilo que te propões filmar. Vou tentar a minha sorte, reunir diversos meios para fazer uma longa-metragem de ficção e, claro, filmar a arquitectura, porque todos os filmes têm arquitectura. Todos os filmes se passam num espaço qualquer e os espaços que tu escolhes podem ser mais ou menos influenciados pela tua cultura arquitectónica e eu espero utilizar a minha para os escolher.



## **Em Entrevista**

**Manuel Graça Dias, 17.04.2015**



Fig. 260. Processo de produção de *A Encomenda* (2013) Manuel Graça Dias

**SRP:** *Em 2005 participou na série de documentários da RTP, A Arquitectura em Memória e em 2005, em parceria com a cineasta Rosa Coutinho Cabral, realizou A Macau de Manuel Vicente. Recentemente participou no projecto Ruptura Silenciosa, desenvolvido na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Pode esclarecer-nos melhor esta sua relação com o cinema?*

**MGD:** Em primeiro lugar é preciso corrigir essa afirmação. Provavelmente, viu na RTP Memória alguns filmes de uma série de cinquenta documentários que fiz entre 1992 e 1996. O contrato era renovado anualmente com a Zebra, uma produtora que veio ter comigo para eu criar essa série. Eu nunca tinha feito cinema, muito menos sobre arquitectura e nunca tinha reflectido muito sobre o tema, foi a partir desse convite que tive que o fazer. Os episódios passavam de quinze em quinze dias, alternados com outros sobre artes plásticas. A série chamava-se *Ver Artes - Ver Artes: Artes Plásticas*, em que Alexandre Melo era o responsável e *Ver Artes: Arquitectura*, que eu assinava.

No primeiro ano, fiz uma série, mais ou menos biográfica, sobre arquitectos. Era um diálogo entre mim e um arquitecto, do qual eu escolhia previamente um conjunto das obras que me pareciam mais relevantes; em seguida, montávamos a conversa com imagens que recolhíamos dessas obras, de modo a que o público, durante meia hora, pudesse compreender, minimamente, o que era a arquitectura e quais as razões que teriam levado o arquitecto a fazer determinadas escolhas. O esquema era muito simplório, apoiado numa entrevista que eu orientava, baseado nas obras que já tínhamos filmado ou que iríamos, depois, filmar. E isto, dentro de possibilidades geograficamente favoráveis. Isto é, se o arquitecto era do Porto, filmávamos, essencialmente, obras no Porto; se fosse de Lisboa, filmávamos em Lisboa. Do arquitecto Manuel Vicente, que tinha grande parte da obra em Macau, filmámos obras em Lisboa, uma vez que as outras estavam longe demais. Por vezes, recorríamos, também, a fotografias. Assim, havia três ou quatro obras que eram mais percorridas e ilustradas, enquanto o arquitecto era questionado sobre temas que pudessem explicitar a motivação do que se via nessas imagens.

Com o andar dessa primeira série fui questionando aquele ‘estilo’ e no segundo ano passei a fazer monografias de obras; como tal, já podíamos, em termos de produção, sair para fora de Lisboa ou do Porto. Ia dois dias para Évora, por hipótese, e ficávamos lá a filmar o Pólo da Mitra, do arquitecto Vitor Figueiredo. Isso permitia-nos investigar e recolher

muitas imagens, que depois também cruzávamos com uma pequena entrevista, mas na qual só falávamos daquela obra. A entrevista era conduzida de forma que o arquitecto reflectisse sobre aquilo que tínhamos filmado e que eu achava mais interessante, dos pontos de vista didáctico e visual.

No terceiro ano, alternei essas monografias com temas mais genéricos, muitos deles tirados de artigos que eu tinha escrito para o Jornal *O Independente* e que achava que tinham capacidade de passar a documentários. Vou dar um exemplo: eu tinha um texto que falava sobre as auto-estradas e o que elas podiam significar face à contemporaneidade, e então, filmávamos as suas variações, as curvas, os pontos de vista, os viadutos, etc. e acompanhávamos o encadeado das imagens com música e com partes do texto que ia sendo lido ao longo do filme. *Auto-estradas, Roullotes, Guindastes e Navios*, ou seja, temas que não sendo tão específicos, também se relacionavam com a arquitectura.

No último ano, penso que da TV2 nos exigiram que falássemos também de urbanismo e que não ficássemos condicionados à arquitectura. Falar de urbanismo, tornando-o inteligível pelo público, foi mais difícil, mas lembro-me que contámos a história da Baixa Pombalina, das Avenidas Novas, em Lisboa, abordámos a Cidade Nova de Santo André, a Expo'98, que ainda estava em construção... Os temas urbanos eram mais alargados; havia uma parte visual, claro, mas pontuada por entrevistas mais diversificadas, sobretudo historiadores ou arquitectos que tivessem estado ligados a esses temas. Entretanto, em 1996 a série acabou e, em 2005, o que terá visto, já terá sido a repetição.

O filme *A Macau de Manuel Vicente* foi diferente porque se tratou de um projecto mais extenso. Rosa Coutinho Cabral é uma cineasta minha amiga, já nos conhecemos há muitos anos, porque eu frequentei as aulas de Cinema do Conservatório, durante um ano, aproximadamente, na altura em que a Escola Superior de Belas Artes esteve fechada, a seguir ao 25 de Abril. Esse contacto com a Escola de Cinema deu-me, para além de alguns conhecimentos na área, a possibilidade de contacto com pessoas da minha geração que também gostavam de cinema. Rosa Coutinho Cabral foi uma delas. Continuámos a dar-nos sempre bem e a Rosa, sabendo que eu tinha vivido em Macau, que era muito amigo do arquitecto Manuel Vicente, que tinha trabalhado com ele e que conhecia muito bem o território, sugeriu-me fazer um filme sobre a obra macaense do arquitecto Manuel Vicente. Fizemos um projecto, eu selecionei os trabalhos que achava mais relevantes, bem como as pessoas a entrevistar,

cuja conversa pudesse ajudar à compreensão da obra do Arquitecto. Propôs-se o projecto à RTP2 e foi aceite. Tinha um orçamento relativamente alto, porque implicava as viagens da equipa. O Arquitecto Manuel Vicente também foi connosco; foi a última vez que visitou Macau. Nós já tínhamos recolhido imagens em Lisboa com Manuel Vicente, em conversa sobre Macau e sobre algumas das obras que iríamos visitar. Em Macau, durante cerca de dez dias, entrevistámos as pessoas, falámos novamente com Manuel Vicente sobre aqueles projectos, eu próprio fiz declarações sobre algumas obras e a Rosa foi acumulando imenso material. A certa altura eu já achava excessivo o material que se estava a recolher, mas, desse modo, Rosa Coutinho Cabral conseguiu fazer o filme para a RTP2, com cinquenta minutos e, mais tarde, estendê-lo, criando um segundo filme, *Arrivederci Macau*, com algumas partes idênticas, mas bastante maior. No filme, falamos dos vários projectos, vemos exemplos do que estamos a referir, contam-se histórias sobre Macau, filmamos a própria equipa, filmamos o nosso dia-a-dia, e a Rosa tenta transmitir, e acho que bem, a personalidade de Manuel Vicente, sempre neste registo documental.

Quando chegamos à *Ruptura Silenciosa* o registo é diferente. O arquitecto Luís Urbano, no âmbito do CEAU [Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo] da nossa Faculdade, montou um Projecto, que foi submetido à FCT [Fundação para a Ciência e Tecnologia], tendo em vista uma determinada investigação. Iríamos estudar o período dos anos de 1960 a 1970, em Portugal, na arquitectura e no cinema, em paralelo. *Ruptura Silenciosa* tem essa designação, porque nos fala de um corte com o passado, tanto na arquitectura como no cinema portugueses e de uma nova era, mais moderna e mais contemporânea, que não teria aparecido através de um corte muito agressivo, antes se insinuando, a pouco e pouco, de um modo quase *reformista*; daí chamar-se *Ruptura Silenciosa* - há uma ruptura, mas praticamente não se dá por ela. O projecto, no fundo, destinava-se a investigar estas temáticas e a grande originalidade era propormo-nos fazer estes pequenos filmes sobre arquitectura. Claro que todos estes Projectos de Investigação pressupõem uma série de coisas, como a edição de livros, revistas, colóquios, encontros internacionais, etc. Fez-se um protocolo com uma escola de Liverpool, que estuda a questão do cinema ligado à arquitectura e havia protocolos com outras instituições que vieram cá relatar as experiências e os caminhos já percorridos e nós fomos lá dar conta das experiências que estávamos a fazer. Editaram-se dois livros, uma revista, uma série de textos de análise de obras de arquitectura em paralelo com filmes da



mesma época, etc., chegou-se ao fim e faltavam ainda os filmes. O Arquitecto Luís Urbano insistia muito que os filmes não deveriam ter um carácter apenas documental, mas antes de ficção, tendo por cenário uma arquitectura escolhida, que deveria ser vista e compreendida ao longo do filme. Segundo Luís Urbano, os filmes deveriam ter um propósito, uma história, uma ficção que decorreria naquele «cenário», história essa que devia ser criada de modo a que a arquitectura se fosse vendo e compreendendo; seria uma maneira de dar ao grande público uma leitura arquitectónica menos chata, imaginando que este achasse chato ver arquitectura 'pura e dura', com alguém a falar sobre ela. Para os arquitectos seria sempre interessante, e para o público também, porque existiria uma história pelo meio que introduzia outro grau de acessibilidade ao que se estava a ver; a arquitectura andava por lá e também era protagonista mas, contudo, de um modo mais discreto. Ora, isso deu muita discussão dentro do grupo de trabalho. Eu próprio, na primeira vez que ouvi esta proposta feita pelo arquitecto Luís Urbano, não concordei e achei que era uma tolice e que, sendo nós arquitectos, não saberíamos fazer um filme de ficção convincente, mas que, gostando de cinema, teríamos maior aptidão para mostrar trechos arquitectónicos que um cineasta que, ainda que amante de arquitectura, não a dominaria suficientemente para, com segurança, poder escolher onde situar o olhar. Essa opinião baseava-se muito na experiência que eu tinha tido em televisão, quando fiz os tais documentários com José Edgar Feldman, um óptimo realizador, que gostava imenso de trabalhar comigo e eu com ele, mas que não percebia muito bem o que interessava, cada vez que chegávamos a uma obra; eu é que orientava as tomadas de vistas: *'Olha, estás a ver aquilo ali? Interessa-me que mostres aquela janela e que depois abras o plano, para se perceber o conjunto todo.'* Eu é que escolhia os planos, porque eu é que sabia o que era ou não relevante, do ponto de vista arquitectónico. O José Edgar editava, depois, muito bem o material, mas sozinho, não teria conseguido recolher aquele tipo de imagens.

Eu acreditava que um arquitecto, com o olhar mais treinado e com meios técnicos do cinema, seria capaz de mostrar e explicar uma obra de modo a interessar a toda a gente, mas o Luís Urbano insistia na questão da ficção e partiu para a produção do seu primeiro filme, *Sizígia*. Na altura, o arquitecto Rui Pinto trabalhava comigo, em TGOE, e fui sabendo que estavam a filmar, que tinha corrido bem, que tinha sido divertido e que tinham comprado um fato-macaco para o seu personagem, etc. Até que um belo dia o Luís Urbano ligou-me dizendo, *'Tenho o filme pronto, vamos ver. Fomos todos para casa dele ver o filme e fiquei*



*maravilhado! Isto é genial, realmente, porque o filme é muito calmo, muito sossegado, mostra muito bem a arquitectura e, no entanto, tem uma história, com um bocado de mistério e é surpreendente no final. Mantém o público atento, mantém as pessoas alerta. Ele tem razão! Isto é muito mais divertido para nós e para quem vai ver, porque os arquitectos vêem a arquitectura que quiserem e os não arquitectos vêem a arquitectura através da história!’* Fiquei muito entusiasmado.

Eu já tinha dito no grupo que gostaria de documentar a *Casa Weinstein* (Cascais, 1969-1974) do Arquitecto Manuel Vicente e a *Casa de Albarraque* (Sintra, 1960-1961) do Arquitecto Raúl Hestnes Ferreira. Esta vontade, prendia-se muito com o facto de que, vocês, estudantes de arquitectura da FAUP, fazerem, no final do 1º ano do curso, uma visita a uma série de casas de arquitectos. É costume irem visitar a casa do Arquitecto Fernando Távora em Ofir, vão a Caminha, visitar a casa do Arquitecto Sérgio Fernandez, depois vêm cá baixo visitar a casa em Moledo feita pelo Arquitecto Siza para a família Alves Costa, também vão ver uma outra casa em Caminha, do Arquitecto Souto de Moura, no alto de uma vinha em socalcos... Eu acho interessante a existência dessas visitas sistemáticas e penso, *‘Estes alunos chegam ao final do curso e todos eles viram aquelas casas, ficam na memória com essas casas fantásticas feitas por Arquitectos, daqui do Porto. Vão ganhando amor a este património e vão passando este testemunho às outras gerações... Em Lisboa, a maior parte das pessoas não conhece a Casa de Albarraque de Raul Hestnes Ferreira, a maior parte das pessoas não conhece a Casa Weinstein de Manuel Vicente e muitas outras...’* E quando surgiu a oportunidade de fazer os filmes, pensei, *‘Agora é a minha vez de tornar públicas estas casas; já que não há visitas, pelo menos que fiquem documentadas.’* Mostraria, assim, duas casas que a maior parte das pessoas não conhecia. Nem o arquitecto Alves Costa, por exemplo, que dirigia o Projecto, as conhecia; tinha apenas uma vaga ideia, sabia que a *Casa de Albarraque* era referenciada por várias pessoas e que era uma casa muito interessante, mas apenas a conhecia de fotografias e de publicações em revistas; nunca lá tinham estado. Entretanto, ver o filme do Arquitecto Luís Urbano sobre as piscinas, entusiasmou-me de tal modo que fui para Lisboa e, naquele fim-de-semana, escrevi as duas sinopses. Inventei a história do carteiro, que é o meu carteiro de todos os dias, em Lisboa, um homem anarca, meio louco, que sabe as datas de nascimento de cor e que diz coisas meio disparatadas. Fiz um personagem que o retractava e pensei que deveria ser convidado para fazer o seu próprio papel. À volta do carteiro, inven-

tei a história da *A Encomenda*. Na verdade, a história não era bem assim; havia também um cão e o cão é que partia a chávina, mas não se conseguiu e foi o próprio Hestnes Ferreira que partiu a chávina ao trazer o quadro para dentro; o que interessava era ter pretextos para ir mostrando a casa. Das minhas duas histórias, acho mais interessante a primeira; é mais adequada ao que se pretendia porque me ajuda a mostrar a casa. O carteiro é muito intrusivo. Enquanto o Arquitecto faz o café, ele mexe em tudo e nós vamos vendo as coisas com ele. É muito falador, refere muitas datas e vamos tendo pretextos para mostrar a casa, sem parecer muito artificial. Julgava que a segunda história também me ajudaria: uma empregada que vai roubando coisas enquanto a patroa está fora e que parte, no fim, com o recheio da casa. Esqueci-me de uma coisa: o filme não tem uma hora e meia, tem quinze minutos, logo, tem de ser resolvido com alguma agilidade. O acto de roubar a casa exigia uma certa rapidez, que impedia planos muito suaves e lentos que permitissem a compreensão da casa... Por outro lado, a casa estava muito cheia, muito ocupada com móveis, objectos, quadros, por toda a parte, tornando-se difícil compreendê-la em planos rápidos. Gravámos muitos planos em que a Joana fazia uma série de coisas divertidas que tivemos que cortar, porque não havia tempo para tanto pormenor. Digamos que em *A Limpeza*, a casa fica um pouco por explicitar, na sua globalidade. Mas concluindo, fiquei muito entusiasmado e inventei estas duas histórias de maneira a poder filmar a arquitectura através de uma ficção.

Como saberá, nem todos os filmes do Projecto têm por base uma história, como é o caso do filme do Arquitecto Carlos Machado, sobre o *Mercado de Santa Maria da Feira*, que é puramente documental e contemplativo no modo de nos dar a conhecer o objecto e o *Sagrado*, do Arquitecto Nuno Grande. Embora, no caso da *Igreja do Sagrado Coração de Jesus*, Nuno Grande quisesse filmar uma sequência muito interessante, mas muito difícil de produzir. Queria reconstituir três momentos, dentro do recinto da Igreja, ligados ao ciclo da vida: um baptizado, um casamento e um funeral. Era muito interessante e muito adequado à ideia do que é uma Igreja, mas difícilíssimo de produzir, não poderia contar com acontecimentos reais. Ir a um baptizado e a um casamento até podia ser possível, mas registar um velório, não. Ninguém vai chegar com a câmara e dizer, '*Deixe-nos filmar só um bocadinho!*' Tudo teria de ser produzido artificialmente, haveria que contar com muitos figurantes e implicaria muito tempo. Por essa razão, Nuno Grande acabou por optar por um projecto mais documental, com conversas com os dois arquitectos e um suporte de imagens. De resto, todos

os outros, de alguma forma, tentaram inventar uma história e pretextos para explicar os objectos arquitectónicos. Nesse sentido, acho que o Projecto *Ruptura Silenciosa* foi bastante bem sucedido.

Do mesmo modo que, no meu caso, me parece a primeira história, *A Encomenda*, mais apropriada para explicitar o espaço, também, no caso do Arquitecto Luís Urbano, acho a primeira história, *Sizígia*, mais adequada para dar a compreender as *Piscinas das Marés*. Em *A Casa do lado* construiu uma história muito mais agitada, andam todos a correr, a fugir e o espaço da casa fica um pouco por compreender... Mas aí, nós próprios aprendemos, com esses erros. Se voltarmos a trabalhar neste registo, teremos de ter muita atenção ao tipo de história que possa justificar um tipo de planos que ajudem a que se percebam as espacialidades em causa, sem perca de interesse pela história.

**SRP:** *O primeiro filme 'A Encomenda' foi primeira página do Público. O que achou disso?*

**MGD:** Achei exagerado, se quer que lhe diga, um exagero enorme! *Primeira curta do arquitecto Manuel Graça Dias...* Mas pronto, foi simpático; agradeço a referência, mas, sobretudo a atenção dada ao próprio Projecto de Investigação em que estávamos envolvidos. Acabou por ser interessante, mas achei exagerado. O que é que interessa se é a primeira curta que faço ou se é a última? Não sou cineasta, nem pretendo ser cineasta!

**SRP:** *Mas foi o primeiro registo de ficção que fez e foi reconhecido como tal.*

**MGD:** Sim, sim, claro! Aliás, até foi acompanhado por uma crítica ao meu percurso no âmbito do documentário de arquitectura.

**SRP:** *Durante 'A Encomenda' as personagens não parecem estar totalmente à vontade com o discurso, talvez por não serem actores profissionais.*

**MGD:** Eu tive uma grande desilusão com o meu carteiro, porque como já referi, ele é um homem muito engraçado. Quando o encontro na rua faz um 'escabeche' enorme, *'Arquitecto Manuel Graça Dias, nascido em 11 de Abril de 1953, está quase a fazer anos!'* ou *'Fez anos a semana passada!'* O diálogo que escrevi para ele era parecido com os que me costuma gritar na rua, quando me encontra... Só que, não sendo actor profissional, mostrou uma certa inibição frente às câmaras e pouca capacidade de improviso. Ainda assim, sendo um homem

que se farta de decorar números e que anda pela rua fora a dizer a data de nascimento das pessoas todas com quem se cruza, imaginava que tivesse maior facilidade; mas não conseguiu decorar um texto muito semelhante aos que me costuma dizer, nem conseguiu decorar os poemas, por isso tivemos que usar alguns truques para que conseguisse ir reproduzindo parte do diálogo que lhe estava confiado e, realmente, nota-se que não está muito à vontade naquele papel. Já o Arquitecto Raúl Hestnes Ferreira não tinha grandes falas. É ele próprio e está sereno, mas o carteiro não. Por isso, no filme seguinte, *A Limpeza*, já trabalhámos com actrizes, a Joana Manaças, que faz de Joana e a Teresa Gafeira, a dona da casa. Embora a cena inicial também devesse ter sido filmada de outra forma, (não por elas, o modo como registámos o diálogo é que deveria ter sido diferente), quer a dona da casa a falar com a Joana, quer a entrada no carro, quer o modo como a empregada reage, está muito melhor representado do que as cenas com o carteiro. Eram actrizes profissionais, por isso foi muito mais fácil trabalhar com elas.

*SRP: Essa questão teve, de alguma forma, influência no desenrolar da narrativa e das filmagens?*

**MGD:** A narrativa prevista manteve-se, a não ser nalguns pormenores, como os poemas ditos pelo carteiro que passaram a ter aquele *eco* em que se sobrepõem três falas de registos diferentes, o que aumentou a carga de intrusão que eu pretendia que ele representasse, ao tirar a paz e o sossego ao dono da casa. Tínhamos de dar um maior significado ao discurso, e se não pôde ser de uma maneira, teve que ser de outra.

*SRP: As fases de pré-produção foram igualmente importantes na produção dos filmes que realizou de ficção e de documentário?*

**MGD:** Não. Os documentários para a televisão baseavam-se em obras que eu já conhecia previamente, nunca filmei nada que não conhecesse. Ou porque já lá tinha ido, de propósito, com alunos nalguma viagem de estudo ou porque lá tinha já estado com o próprio autor, nunca foi necessário nenhum reconhecimento prévio... A única coisa que eu dizia à produtora, era que em tal dia tínhamos que lá estar, que era necessário reservar um hotel, que era preciso ligar para lá e dizer que íamos chegar às nove horas e que iríamos precisar de filmar a biblioteca, por exemplo. Não havia tempo para ir ao local fazer a *repérage*.

Chegávamos, íamos filmando e eu improvisava. *‘Vamos filmar aquele corredor. ou Quero que se veja aquilo, que é muito bonito!’*, *‘Olha a forma como o sol está a bater ali, agora! Temos que ir já filmar; tem que ser agora que daqui a pouco o sol vai rodar. Vamos lá!’* Ou seja, as coisas, no local, iam-se ajustando. Depois montava-se. As conversas com os arquitectos também aconteciam sempre em cima do que se tinha visto e registado; arranjava sempre maneira de os fazer falar do que queria, *‘Aquele corredor que vai para a sala de música e que durante a manhã recebe um sol muito bonito: pensou nisso quando o projectou?’* E o Arquitecto começava um qualquer discurso, *‘Não, por sinal já nem me lembrava, mas já por lá passei e a luz é, realmente, lindíssima!’* E nós tínhamos imagens que acompanhavam estes discursos, tanto ao nível das perguntas, como das respostas (o exemplo será tosco, é só para que se perceba do que estou a falar). Essas séries eram filmadas em dois dias, montadas em dois dias e o som ajustado numa manhã, não tínhamos tempo nem dinheiro para mais nada. Era tudo muito a correr e haveria muita gente que não conseguiria filmar assim ou que não se sujeitaria a estas restrições; mas eu achei que era uma oportunidade interessante e acabei por me adaptar a esse ritmo intenso.

Nestes últimos filmes da *Ruptura Silenciosa*, já tivemos alguma pré-produção. Para já, há muito tempo que não tinha contacto com as casas. Aliás, o artigo que fiz para o livro fala disso<sup>184</sup> Eu conhecia as duas casas, mas voltei para as fotografar mais intencionalmente; essas fotografias serviram para ilustrar o artigo e, ao mesmo tempo, fazer uma espécie de *storyboard* grosseiro, onde aparecia o fundo que eu pretendia, que não as cenas com as pessoas.

Cena 2: *O carteiro dirige-se à lareira e mexe nos objectos*. Isso era acompanhado pela fotografia da lareira, com o ponto de vista que eu imaginava mais correcto para fazer a cena.

Cena 3: *O carteiro desce a escada e vai mexer nos quadros*. Isso também era ilustrado com uma imagem do espaço e não com uma pessoa a cumprir a acção.

Digamos que a fase de pré-produção se ajustou a coisas que já tinham ido sendo feitas, como a recolha fotográfica para ilustrar o artigo, por exemplo, mas isso fazia parte. Todo o Projecto de Investigação foi um processo complexo em que umas coisas davam origem a

---

184 DIAS, Manuel Graça (s.d.) *‘Albarraque e Weinstein: Dois discursos de ruptura’*. p.87-124. in Luís Urbano (coord.). *Revoluções: Arquitectura e cinema nos anos 60/70*. Porto: Ruptura silenciosa (CEAU/FAUP) p.87-124

outras: os colóquios internacionais, os *workshops*, a preparação dos artigos, tudo concorria para que fôssemos testando as ideias, ensaiando a ligação entre os dois temas (a arquitectura e o cinema), aproximando-nos de um discurso mais coerente e fundamentado.

Também tivemos que arranjar adereços e escolher roupas, pedir licença para o carteiro levar a farda dos correios, arranjar a bicicleta para ele circular por Albarraque; no caso da Joana (*A Limpeza*), escolher a roupa que ela iria experimentar no quarto de vestir da 'patroa', arranjar sapatos que lhe servissem, caixas de cartão para ela montar na cena na cozinha, outras caixas, já montadas, para ir transportando os objectos roubados, etc. Por exemplo, eu não sabia como é que havia de resolver a situação do jardineiro a cair na piscina, porque ele só podia cair uma vez, senão demoraria muito tempo até a roupa secar novamente. Nós filmámo-lo a cair, mas ficou um pouco artificial e acabámos por cortar, deixámos só o som e ele a aparecer, todo molhado, no fim, a ir buscar o livro. Aí já é credível, e até mais surpreendente, mas resultou de um improviso. Se fosse um filme com muita produção estaríamos *três dias* a filmar a queda do jardineiro, e ele ia mudando de roupa até que a cena acertasse; neste caso não se podia estar a repetir.

**SRP:** *Então, apesar de ter um storyboard, acabou por incluir cenas não planeadas ou reajustar algumas ideias.*

**MGD:** Creio que no cinema é sempre assim; tirando Alfred Hitchcock, de quem se diz que fazia uma pré-produção controlada ao milímetro, que nem precisaria de estar no local de cena, que qualquer assistente poderia filmar tal e qual o que ele previra... Mas mesmo ele, provavelmente, também faria algumas alterações. Normalmente, tem-se um esquema geral que, depois, se vai adaptando.

Aliás, como os arquitectos gostariam de fazer. Nós podemos ter um Projecto de Execução completamente fechado, mas... *'Aquele elemento deveria estar mais para a esquerda ou para mais para a direita, Aquela porta não fica nada bem assim...'* Se for possível, e em algumas obras é possível, deita-se uma divisória a baixo e constrói-se outra onde se percebeu que realmente fica bem, sobe-se a verga da porta, muda-se o material do lambril, interrompe-se um pano de parede mais cedo. Porque as três dimensões da realidade são muito diferentes daquelas que imaginamos nos desenhos; como no cinema: a realidade é sempre diferente da que programámos no *storyboard*.

**SRP:** *Quais são as principais diferenças entre essas abordagens mais recentes de ficção e as anteriores, de documentário?*

**MGD:** Eu diria que a principal diferença está no destinatário. Isto é, parece-me que o destinatário ficará muito mais alargado quando entra a questão da ficção, porque o filme tem capacidade de chegar a mais pessoas. É susceptível de agradar a mais gente, ao contrário de uma coisa com um ar muito específico, *‘Então, o que é que vais gravar?’*, *‘Um documentário de arquitectura, queres vir Ver?’*, *‘É pá, que seca, não gosto nada disso!’* ou *‘Vou ver uns filminhos cómicos, com umas historietas que mostram arquitectura.’*, *‘Ah, então deixa-me ir ver também.’* Digamos que há mais possibilidade de interessar vários públicos, que não sejam os arquitectos.

Eu farto-me de falar nisto nas aulas: uma vez dormimos em *La Tourette*, eu, o Arquitecto Siza e uma série de outros arquitectos. Jantámos na vila, fomos para o Convento e eles proporcionaram-nos uma sessão com um documentário, da época, sobre a inauguração de *La Tourette*. Era muito bonito, a preto e branco, mostrava os frades todos sentados nas mesas ao longo do refeitório. Um bebia um pouco de vinho, o outro comia um bocado de pão e iam conversando. O *travelling* demorará cinco minutos, é muito lento, muito lento, muito lento, vai passando pelos frades todos, todos, todos. Terá havido outras coisas que me entusiasmaram, mas o *travelling* foi o que mais me ficou na memória. Adorei ver aquele documentário histórico, digamos assim, porque embora o Convento não tenha sido alterado, hoje visita-se e não está vivido pelos monges. Aquele documentário mostrava os monges, o tipo de vida que levavam e a organização a que o espaço tinha sido sujeito. Tudo ganhava um interesse suplementar e nós, arquitectos, gostamos de ver estas coisas. Se eu conseguisse passar esse filme nas aulas, tenho certeza que os alunos o veriam com interesse e, alguns, iriam a correr a *La Tourette* para confirmar o que em 1957 tinha sido registado para mostrar aquela arquitectura. Agora, o público, em geral... Nem sabe onde fica *La Tourette*, nem qual a sua importância para a História da Arquitectura Contemporânea. Os arquitectos falam numa linguagem que, por vezes, nem nós próprios percebemos! Hoje, acredito que essa comunicação com o grande público se faz, muito mais, por processos do tipo deste que o Arquitecto Luís Urbano propôs, do que a partir do documentário clássico. Ainda que o documentário clássico tenha enorme relevância, porque em termos de rigor e de registo para o futuro, terá,

certamente, mais substância do que um caminho que possa agradar a toda a gente, mas que, por ter que ser demasiado rápido ou superficial ao estar ao serviço de uma história, pode não chegar a olhar com suficiente atenção a arquitectura. Nos exemplos que referimos, poderá haver histórias que proporcionam uma visão mais arquitectónica do que outras, será, sobretudo, uma questão de afinação. Ainda assim, o documentário clássico continua a ter o seu papel e a sua importância ao conter entrevistas, comentários críticos, comentários das pessoas que vivem o espaço, comentários dos arquitectos sobre a forma como imaginaram que as coisas se pudessem passar e por que razões tomaram determinadas opções; tudo isso acaba por se constituir num importantíssimo documento para as gerações futuras.

*SRP: A última pergunta surge no seguimento de uma reunião em que o professor interveio: 'Desculpem estar a intrometer-me, mas eu acho que a grande diferença entre o documentário e a ficção é que a ficção tem uma espécie de contrato com o observador que é de o fazer acreditar que determinada coisa é verdade.' O cinema pode alterar o sentido da arquitectura?*

**MGD:** Digamos que no documentário, o contrato com o espectador passa mais pela instalação de confiança, relativamente ao que se está a querer mostrar; o que se está a querer mostrar seria o mais próximo da realidade possível. Mas o documentário pode estar a mentir, também há documentários aldrabões.

No cinema, podemos manipular completamente o real. Quando trabalhamos em estúdio, as pessoas poderão pensar que estamos num ambiente verdadeiro, mas, na realidade, só existem três paredes, sendo a quarta o sítio a partir do qual estamos a filmar. Se amanhã precisarmos de filmar o lado oposto, passamos para outro estúdio onde está representado o contrário daquela situação espacial. Com a arquitectura real, posso fazer o mesmo. Interessa-me que o actor entre por esta porta, aqui do bar da FAUP. Início o plano cá fora; mostro uma panorâmica, com as pessoas na esplanada, um personagem entra em campo, dirige-se à porta e abre-a. No plano seguinte, o mesmo personagem está dentro de uma sala no Palácio do Freixo e acaba de fechar uma porta idêntica (o exemplo não é bom, porque não haverá portas de vidro no Palácio do Freixo...) e o público lerá aquilo que estou a descrever: uma pessoa passa por uma esplanada exterior, abre uma porta de vidro e, de um momento para o outro, entra num ambiente barroco. Estou a dar um exemplo excessivo para que se perceba onde quero chegar. O cinema não precisa de ser fiel ao espaço onde se está a filmar,



pode pô-lo ao seu serviço.

Não é o caso destes filmes que fizemos, no âmbito do *Ruptura Silenciosa*. Aqui, interessava-nos ter um registo intermédio, porque não queríamos ‘mentir’ sobre aqueles espaços. Em todo o caso, se houvesse uma teia de aranha ao canto, um vidro partido, evitaria filmar aquele canto, limparia a teia de aranha ou mandaria substituir o vidro. Não estarei a falsear, mas não gosto daquele vidro partido, porque perturba a leitura do espaço e eu estou a filmar muito mais que um vidro partido.

Costumo chamar a atenção dos alunos para o facto de ser muito interessante olhar para o cinema e vermos a arquitectura através dele, a partir do que nos é dado ver, mas também a partir do que não vemos, mas imaginamos. Isto é, o plano mostra um personagem a sair pelo lado direito e a câmara não se mexe, por exemplo; no entanto, o que estamos a ver daquele espaço, permite-nos imaginar o que se passa nesse lado direito, e cada um de nós poderá imaginar coisas diferentes. Não vemos nada para fora do enquadramento que nos foi proposto, mas podemos completar o que vemos. No cinema, vemos os espaços sob determinados pontos de vista, depois vemos outros pormenores, depois da direita para a esquerda, depois da esquerda para a direita e, mesmo assim, na nossa cabeça, aquilo pode construir-se de modos muito diferentes face à realidade que serviu de cenário. Vamos imaginando outras coisas interessantes, fora dos limites do ecrã, o que, conjugado com o que o próprio realizador nos dá a ver, pode ir recriando outras realidades.



## **D. CONCLUSÕES**



Num contexto flexível e dinâmico, embora a arquitectura e o cinema, o documentário e a ficção percorram caminhos distintos, tanto as disciplinas como os géneros cinematográficos possibilitam sucessivas (dis)junções. A exploração da forma como o cinema documental e ficcional representam a arquitectura, faz persistir a consciência de que qualquer filme é sempre uma representação e de que qualquer abordagem, de carácter mais ou menos real, pode gerar percepções credíveis e próximas da própria ‘experiência do real’. A representação da arquitectura a partir do cinema é extensível a olhares objectivos e/ou subjectivos, de cineastas e arquitectos. O interesse dos conteúdos arquitectónicos e respectiva apreensão e compreensão dos mesmos, é possível, tanto para os amantes das disciplinas como para o público em geral. O acto de produção e de recepção do objecto cinematográfico, dependem fortemente das posturas particulares dos realizadores e observadores que, forçosamente, não interpretam a arquitectura com os mesmos códigos e/ou emoções.

As intersecções entre as disciplinas ‘arquitectura’ e ‘cinema’, são uma consequência inevitável. O cinema serve-se da arquitectura como um objecto vivo, em constante transformação. Os espaços e a cidade reais, bem como a possibilidade da construção de novas realidades imaginadas, alimentam a mente criativa dos realizadores. Por sua vez, a arquitectura admite a preponderância do cinema, como suporte para a sua representação. Um modo de interpretar e representar a sua existência no desenho e na matéria construída, a partir de um discurso cinematográfico. Embora a experiência cinematográfica dos espaços, não substitua uma *Promenade Architectural* ou a experiência sensorial e vivencial dos mesmos, ela pode despertar sensações e sentimentos que lhe são próximos, sugerindo um todo arquitectónico, compreendido entre conceitos, formas, atmosferas, espaços, pormenores, materiais, luz e sons. A visita dos espaços representados pelos filmes, quando possível, transforma as imagens em realidades experienciadas, cujas relações, oposições e/ou intersecções, dificilmente permanecerão indiferentes ao olhar de um amante de arquitectura e cinema.

A arquitectura e o cinema, tal como os arquitectos e os cineastas, influenciam-se mutuamente. Possivelmente o arquitecto não alterará as suas convicções, pela forma como a arquitectura é representada pelo cinema, porém, a confrontação com novas realidades, pontos de vista e formas de conhecimento, decerto suscitará novas considerações. Tal como os

cineastas descodificam comportamentos e realidades, tendo em consideração a arquitectura, o arquitecto também pode surpreender-se por ela, face à sua representação nos filmes. Quando a investigação se restringe a filmes que se aproximam da disciplina de uma forma consciente e intencional, ainda que os seus conteúdos possam remetê-la para um segundo plano, percebemos que entre arquitectos e cineastas, a preponderância da mesma, na construção e materialização das narrativas, é uma constante.

Qualquer modo de representação depende do olhar pessoal do criador, o que, forçosamente, não pressupõe abordagens menos interessantes ou menos oportunas. Arquitectos como Manuel Graça Dias, Nuno Grande e Luís Urbano, pela sua formação de base, evidenciam um fascínio pela cidade, pela organização e relação entre os espaços e lugares, pela forma e conceito dos edifícios, pelos pormenores arquitectónicos, e pelas relações que esses factores estabelecem com as pessoas e a sociedade. Cineastas como João Salaviza, poderão ser mais sensíveis às relações entre os edifícios e a cidade, as pessoas e os espaços, pela forma como encontram na arquitectura, nas pessoas e no mundo, pontos de fulcral e simultâneo interesse. Outros, como Thom Andersen, poderão dar mais importância a questões objectivas, como sejam o arquitecto, a obra, a influência da arquitectura na sociedade, na cultura, na cidade e no mundo. O conjunto destes factores e pontos de interesse individuais, geram uma malha de conteúdos que, muito embora com preponderâncias distintas, se inter-relacionam directamente com a arquitectura.

Ao contrário do cineasta, que pela sua formação, opta por um registo documental ou ficcional, de acordo com as suas convicções narrativas e cinematográficas, o arquitecto poderá sentir-se mais à-vontade com o documentário, por lhe permitir adoptar uma linguagem e discurso mais familiares, e exercer um maior controlo sobre o argumento. Todavia, como constatámos nas produções do *Ruptura Silenciosa*, tal facilidade aparente, não é um impedimento para arquitectos, à semelhança de cineastas, proporem narrativas de ficção, para representar a arquitectura. As curtas-metragens deste projecto sugerem novas possibilidades de abordagem, mostrando que a disciplina não somente é apreensível pelas palavras e imagens concretas do documentário, mas igualmente pelos gestos e pelos sentidos de pertença e de lugar, que o cinema de ficção pode transmitir.

A presente investigação permite-nos ainda reconhecer que apesar do arquitecto e do cineasta sustentarem interesses com origens distintas, as suas posturas e produções cine-

matográficas evidenciam pontos comuns. Luís Urbano, Francisco Ferreira e João Salaviza, mesmo colocando a arquitectura num segundo plano, evidenciam-na como uma constante na vida dos personagens e nos acontecimentos das narrativas. A arquitectura acompanha, interage e influencia as histórias, centralizando as atenções nas suas próprias complexidades e particulares e, por consequência, imprimindo uma relevância semelhante ou superior à dos personagens. Thom Andersen e Nuno Grande assumem posturas interventivas, situadas entre a autenticidade do discurso arquitectónico e a poesia da não imparcialidade. A arquitectura é o objecto principal das narrativas, mas os conteúdos transparecem os seus pontos de vista pessoais. Manuel Graça Dias, expondo trabalhos no âmbito do documentário e da ficção, aproxima-se dos restantes realizadores estudados. Sistematizando um papel interdisciplinar que ao arquitecto associámos no decorrer do trabalho, Graça Dias demonstra que é igualmente possível e credível adoptar um registo documental e/ou ficcional para representar a arquitectura, sem que isso determine a perda da essência do objecto e dos objectivos da narrativa.

No decorrer da análise dos casos de estudo e das entrevistas, várias vezes questionámos a origem e os intuitos de determinadas opções estruturais, formais, estéticas ou linguísticas, que as narrativas assumiam. Apesar dos limites que a teoria e a prática do cinema tentaram imprimir e instituir ao documentário e à ficção, os cruzamentos das ideologias e dos processos e métodos de produção adivinharam-se, desde sempre, uma hipótese. Nesta investigação, a riqueza idealizada para os resultados destas junções, excluiu a hibridez pura e intencional do objecto, que subvertia totalmente o seu sentido, privilegiando abordagens, que situadas no limite das suas definições, conservavam a convicção das suas origens. Essa opção permitiu clarificar que os limites entre o documentário e a ficção, apesar de definidos, são profundamente flexíveis, manifestando-se sensíveis e permissíveis a intersecções, quando encarados por olhares mais espontâneos. Exceptuando *Raúl Hestnes Ferreira* e *A Casa*, cujas definições são perceptíveis, os restantes filmes seleccionados, mostram que a imprecisão dos limites não depende somente dos conteúdos do filme, mas igualmente do olhar interpretativo do observador. Apesar de em *Sagrado e Reconversão* ou *A Casa do Lado*, *Panorama e Arena*, a pureza dos conteúdos ser mais evidente e os possíveis cruzamentos dependerem de considerações mais subjectivas, em *Sizígia*, *A Encomenda* e *Casa na Comporta*,

essas manifestações são frequentes. As relações e sobreposições entre a ficção e o documentário não invalidam ou alteram o carácter e definição iniciais das narrativas, mas evidenciam que embora os realizadores possam idealizar histórias ficcionais, a sua concretização não impede outros encontros de ordem mais híbrida. A liberdade na manipulação dos recursos da ficção, faz com que as hipóteses de se aproximar do documentário sejam superiores à possibilidade inversa. Ao contrário da ficção que pode utilizar os seus dispositivos para obter testemunhos reais e, de certa forma, documentais; o documentário, ao intersectar manifestamente as formas, métodos ou conteúdos da ficção, inverterá o sentido documental da narrativa em ficcional ou convertê-la-á num 'híbrido mentiroso'.

Neste sentido, compreendemos que o sucesso dos resultados não depende necessariamente do género cinematográfico adoptado. Os modos como o documentário e a ficção se servem do cinema para representar a arquitectura, e a forma como os resultados são recebidos pelo observador, dependem de diversos factores, domínios de compreensão e camadas de interpretação. As pessoas vivem as suas próprias interpretações e consequentes representações, que nem sempre correspondem fielmente à realidade e o cinema, de carácter documental ou ficcional, é um potente intermediário entre a arquitectura e o espaço mental dessas representações. Enquanto espectadores, o cinema permite-nos despertar e alcançar realidades arquitectónicas (des)conhecidas. Enquanto arquitectos e possíveis criadores, o cinema possibilita-nos um aprofundamento dos conteúdos da arquitectura, que inevitavelmente condiciona o presente/futuro do nosso percurso profissional.

No contexto dinâmico que a arquitectura e o cinema sugerem, um amplo campo de possibilidades fica por explorar. Os resultados gerados, mais do que o encontro de respostas concretas, priorizam a explanação de relações que se crêem oportunas e de interesse particular para a comunidade de estudantes e arquitectos. O entendimento de que o conhecimento arquitectónico é extensível à representação cinematográfica de carácter documental e ficcional, amplia as hipóteses da sua exploração futura, em contexto académico e profissional.



## **REFERÊNCIAS**



## **Bibliografia**



## **Livros**

ARNHEIM, Rudolf (1957) *A arte do cinema*. trad. Maria da Conceição Lopes da Silva, Lisboa: Edições 70

BRUNO, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*. Nova Iorque: Verso 2012

CAMPOS, Nuno (2013) *Guia de Arquitectura, Espaços e Edifício Reabilitados*. 2ªEd. Porto: Traço Alternativo

COHN, Amélia, COHN, Sergio (2012) *Encontros: Paulo Mendes da Rocha*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial

COSTA, Alexandre Alves, et.al. (2001) *Porto 1901 – 2001: Guia de Arquitectura Moderna*. Fascículo 17. Porto: Porto 2001

COSTA, Alexandre et. al. (eds.) (2008) *Só nós e Santa Tecla: A Casa de Caminha de Sérgio Fernandez*. Equações de Arquitectura 71. Porto: Dafne Editora

DORMINSKY, Mário (org.) (1993) *100 Anos de Cinema, Pequena História de uma Arte que é também uma Indústria*. Porto: Cinema Novo

ERK, Gul Kaçmaz (2008) *Architecture in Cinema: A Relation of Representation Based on Space*. Alemanha: Lambert Academic Publishing

FERNANDES, Fátima, Cannatá Michele (2007) *Estádio municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura=Braga municipal stadium by Eduardo Souto de Moura*. Porto: Civilização Editora

FIGUEIRÔA, Alexandre (2004) *Cinema Novo, A onda do jovem cinema e a sua recepção na França*. 1ªEd. São Paulo: Papyrus

HENRY, Christel (2006) *A Cidade das Flores: Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IMBERT, Gérard (2010) *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los limites, 1990-2010*. 1ªEd. Madrid: Cátedra

LAMSTER, Mark (ed.) (2000) *Architecture and Film*. New York : Princeton Architectural Press

LOPES, Carlos Nuno Lacerda (2012) *Arquitectura e modos de habitar, conversas com arquitectos*. Porto: CIAMH

MIRANDA, Bernardo P., TEIXEIRA, Maria H. G., SANTOS, Teresa M. N. (coord.) (2006) *Raúl Hestnes Ferreira, Arquitectura e Universidade – ISCTE (Lisboa, 1972 – 2005)*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (orgs.)(2005) *Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify

NEUPERT, Richard (2002) *A History of the French New Wave Cinema*. 2ª Ed. Madison: University of Wisconsin Press

NICHOLS, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press

NICHOLS, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press

NUFRIO, Anna (ed.) (2008) *Eduardo Souto de Moura, Conversas com Estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili

OLIVEIRA, Dário (ed.) (2001) *Digital Cinema* (org.) trad. Maria João Delgado, Porto: Porto 2001. Departamento Cinema, Audiovisual e Multimédia. Odisseia nas Imagens

OSTROWSKA, Dorota (2008) *Reading the French New Wave : critics, writers and art cinema in France*. London: Wallflower Press

PALLASMAA, Juhani (2001) *The Architecture of Image: existential space in cinema*. Helsinki: Building Information Ltd.

PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol. I. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd.

PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol. II. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd.

PENAFRIA, Manuela (1999) *O filme documentário, história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos

PENZ, François, THOMAS, Maureen (eds.) (1997) *Cinema and Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. 1ªEd. Londres: British Film Institute

PEREIRA, Nuno Teotónio (ed.) (1996) *Escritos (1947-1996)*. 1ªEd. Porto: FAUP Publicações

REBELO, Camilo (2011) *Mesa Eduardo Souto de Moura. 30 anos: projectos seleccionados*. Casal de Cambra: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, S.A.

REIS, António (1994) *Linguagem Cinematográfica*. Porto: Cinema Novo

TAVARES, Manuel Albuquerque (2003) *Além da Geometria*. Lisboa: Editorial Estampa

TOSTÕES, Ana (2013) *Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas 1922-1934*. Arquitectos Portugueses - 6. Vila do Conde: Verso da história

TRIGUEIROS, Luiz, et.al. (eds.) (2000) *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa : Blau

TRIGUEIROS, Luís (ed.) (2004) *Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira = Schwimmbad am strand von Leça de Palmeira = Piscina na praia de Leça de Palmeira : 1959-1973*. Lisboa, Portugal: Editorial Blau

TSCHUMI, Bernard (1996) *Architecture and Disjunction*. (s.l.) DEKR

TUDOR, Andrew (1957) *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70

URBANO, Luís (2013) *Histórias Simples : Textos sobre Arquitectura e Cinema*. Porto: Ruptura Silenciosa

URBANO, Luís (coord.) (2013) *Revoluções, Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. Porto: Ruptura Silenciosa (CEAU/FAUP)

### **Revistas e Catálogos**

ALBANI, Julia, et.al. (2010) *No Place Like: 4 Houses, 4 Filmes: Biennal de Veneza*. Lisboa: Direcção Geral das Artes, Ministério da Cultura.

ALMEIDA, Pedro Vieira de (1967) 'Uma Análise da Obra de Siza Vieira'. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção* 96, pp.64-73

AREIA, Alexandra (2013) 'Souto Moura no Cinema: O filme 'Reconversão' de Thom Andersen'. *Jornal Arquitectos* 246, pp.62-65

CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (2006) 'Eduardo Souto de Moura 1995-2005'. *El Croquis* 124, pp.6-18

COVERT, Nadine, WICK, Vivian et.al. (eds.) (1993) *Architecture on Screen: films and videos on architecture, landscape architecture, historic preservation, city and regional planning*. [Cat.] Nova Iorque: Program for Art on Film



LINS, Consuelo, REZENDE, Luiz Augusto, FRANÇA, Andréa (2011) '*A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*'. *Revista Galáxia* 21, pp.54 - 67

MUSEU DA CINEMATECA PORTUGUESA (eds.) (1999) *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema

NEUMANN, Dietrich (1996) *Film Architecture*. Munique: Prestel-Verlag

PORTAS, Nuno (1957) '*Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal*'. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção* 60, pp.20-34

PORTAS, Nuno, ROSA, L. Vassalo (1965) '*A. Siza Vieira. Casa de Chá da Boa Nova*'. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção* 88, pp.97-103

### **Internet**

AMORIM, Jorge (2012) '*João Salaviza Entrevista*'. *Universidade Lusófona* [online] disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CWHBY4ReB4I>> [13.01.2015]

ANTE CINEMA (2012) '*Exclusivo: Entrevista a João Salaviza – «Gosto de correr o risco do real»*'. *Ante Cinema* [online] disponível em <<http://www.ante-cinema.com/exclusivo-entrevista-a-joao-salaviza-gosto-de-correr-o-risco-do-real/>> [12.01.2015]

CAMERA Q&A (2013) '*Thom Andersen on Los Angeles Architecture*'. *Camera in The Sun* [online] disponível em <<http://camerainthesun.com/?p=25767>> [09.11.2014]

JORNAL i (2012) '*Sízigia: Arquitectura em Ficção Reconhecida no Chile*'. *Jornal i* [online] disponível em <<http://www.ionline.pt/artigos/boa-vida/filme-sobre-obra-siza-vieira-conquista-premio-projecto-ruptura-silenciosa-da>> [20.01.2015]

LAKE, Kelly (2012) '*A Film is Alive During its Making*' Mediascape [online] disponível em <[http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013\\_AFilmIsAlive.html](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013_AFilmIsAlive.html)> [13.11.2014]

PINTO, Mariana Correia (2012) '*Ruptura Silenciosa: São arquitectos a fazer cinema para mostrar arquitectura*'. *P3 Público* [online] disponível em <<http://p3.publico.pt/node/2475/>> [22.01.2015]

PONTES, António e VARELA, João (2012/13) *Reconversão de uma Ruína no Gerês*. Universidade de Évora. disponível em <[http://issuu.com/jpcvarela/docs/ruina\\_do\\_ger\\_s](http://issuu.com/jpcvarela/docs/ruina_do_ger_s)>

SABINO, António (2009) '*Arena*' de João Salaviza. *Fotograma* - RTP [online] disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MNRDvZH5uEo>> [13.01.2015]

## Filmografia



ALLEN, Woody (1979) *Manhattan*. [filme] Estados Unidos da América: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions

ANDERSEN, Thom (2003) *Los Angeles Plays Itself*. [filme] Estados Unidos da América: Thom Andersen Productions

ANDERSEN, Thom (2010) *Get Out of the Car*. [filme] Estados Unidos da América: Thom Andersen Productions

ANDERSEN, Thom (2012) *Reconversão*. [filme] Portugal: Curtas Vila do Conde

ANDRADE, Joaquim Pedro de (1968) *Brasília, contradições de uma cidade nova*. [filme] Brasil: (s.i.)

ANSTEY, Edgar, ELTON, Arthur (1935) *Housing Problems*. [série TV, 'Land of Promise: The British Documentary Movement'] Reino Unido: British Commercial Gas Association

ANTONIONI, Michelangelo (1960) *L'Avventura* [*A Aventura*]. [filme] Itália: Cino del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee, Societé Cinematographique Lyre

ANTONIONI, Michelangelo (1961) *La Notte* [*A Noite*]. [filme] Itália: Nepi Film, Sofitedip e Silver Films

ANTONIONI, Michelangelo (1962) *L'Eclisse* [*O Eclipse*]. [filme] Itália: Cineriz, Interopa Film e Paris Film

AREIAS, Rodrigo (2013) *1960 Fernando Távora*. [filme] Portugal: Bando à Parte

BÊKA, Ila, LEMOINE, Louise (2013) *Koolhaas Houselife*. [filme] France: Bêka Films

BLACKWOOD, Michel (2012) *The Practice of architecture: Visiting Peter Zumthor*. [filme] Estados Unidos da América: Michel Blackwood Productions Inc.

BLACKWOOD, Michel (2013) *Álvaro Siza - Transforming Reality*. [filme] Estados Unidos da América: Michel Blackwood Productions Inc.

BURTYNSKY, Edward (2006) *Manufacture Landscape*. [filme] Bélgica: Mercury e Foundry Films

CABRAL, Rosa Coutinho (2011) *A Macau de Manuel Vicente*. [filme] Portugal, Macau: RTP

CABRAL, Rosa Coutinho (2013) *Arriverderci Macau*. [filme] Portugal, Macau: RTP2

CAMPOS, Luís Vieira (2014) *Bicicleta Campos*. [filme] Portugal: Cimbalino Filmes e Filmes Liberdade

CANIJO, João (2011) *Sangue do Meu Sangue*. [filme] Portugal: Midas Filmes

CASTANHEIRA, Graça (2012) *A Casa*. 1<sup>ª</sup> Ep. [série TV, *A Casa e a Cidade*] Portugal: RTP

CHABROL, Claude (1958) *Beau Serge [Um Vinho Difícil]*. [filme] França: AJYM Films, Coopérative Générale du Cinema Français

CHAPLIN, Charles (1936) *Modern Times [Tempos Modernos]*. Estados Unidos da América: Charles Chaplin Productions

CHENAL, P., LE CORBUSIER (1930) *Architectures d'Aujourd' hui*. [filme] França. LigaFilms

COPANS, Richard e NEUMAN, Stan (1995) *Architectures*. [série TV] França/Alemanha: ARTE

COSTA, Catarina Alves, MOURÃO, Catarina (2004) *O Arquitecto e a Cidade Velha*. [filme] Portugal: Laranja Azul

COSTA, Pedro (2000) *No Quarto da Vanda*. [filme] Portugal: Contracosta Produções, Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, Pandora Filmproduktion, Televisione Svizzera Italiana, Ventura Film e Zweites Deutsches Fernsehen

COSTA, Pedro (2006) *Juventude em Marcha*. [filme] Portugal: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Etranger e Radiotelevisão Portuguesa (RTP)

COUTINHO, Eduardo (2002) *Edifício Master*. [filme] Brasil: VideoFilmes Produções Artísticas

DAALDER, Rene (2015) *Leaning Towers*. [filme] (s.i.)

DEMERS, Patrick, HILLEL, Joseph (2004) *Regular or Super - Views of Mies*. [filme] Canadá: Quatre par Quatre films inc

DIAS, João (2007) *As Operações SAAL*. [filme] Portugal: Midas Filmes

DIAS, Manuel Graça, (2013) *A Encomenda*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

EMIGHOLZ, Heinz (2008) *Loos Ornamental* [*Loos Ornamental*]. [filme] Austria: Amour Fou Filmproduktion e KGP Kranzelbinder Gabriele Production

FELDMAN, Edgar e DIAS, Manuel Graça (1993) *Raúl Hestnes Ferreira*. [série TV. *Ver Artes*] Portugal: RTP

FERREIRA, Francisco (2013) *Panorama*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

FLAHERTY, Robert (1922) *Nanook of the North* [*Nanook, o esquimó*]. [filme] Canadá: Les Frères Revillon e Pathé Exchange

GODARD, Jean Luc (1962) *Vivre Sa Vie* [*Viver a sua Vida*]. [filme] França: Les Films de la Pléiade e Pathé Consortium Cinéma

GODARD, Jean Luc (1963) *Le Mepris* [*O Desprezo*]. [filme] Itália: Les Films Concordia, Rome Paris Films e Compagnia Cinematografica Champion

GRANDE, Nuno (2014) *Sagrado*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

GRIERSON, John (1929) *Drifters*. [filme] Reino Unido: Empire Marketing Board, New Era Films

GRILO, João Mário (2014) *Grande Auditório Gulbenkian*. [filme] Portugal: Cinemate e Costa do Castelo Filmes

HAAK, Bregtjevan (2002) *Lagos wide and close: Koolhaas*. [filme] Holanda: 2002 VPRO/Pieter Vanltuystre Film

HITCHCOCK, Alfred (1948) *Rope* [*A Corda*]. [filme] Estados Unidos da América: Warner Bros., Transatlantic Pictures e Metro-Goldwyn-Mayer

HITCHCOCK, Alfred (1954) *Rear Window* [*A Janela Indiscreta*]. [filme] Estados Unidos da América: Paramount Pictures e Patron Inc.

KUBRICK, Stanley (1968) *2001 Space Odyssey* [*2001 Odisseia no Espaço*]. [filme] Estados Unidos da América, Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer e Stanley Kubrick Productions

LABARTHE, André S. (1964) *Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*. [série TV, *Cinéastes de Notre Temps*] (s.l.): Criterion Collection

LANG, Fritz (1927) *Metropolis* [*Metrópolis*]. [filme] Alemanha: Universum Film

LIMA, Walter (1972) *Arquitectura, a transformação do espaço*. [filme] Brasil: Rede Globo



LOPES, Fernando (1961) *As Pedras e o Tempo*. [filme] Portugal: Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo

LOPES, Fernando (1964) *Belarmino*. [filme] Portugal: Produções Cunha Telles

LUMIÈRE, Auguste e Louis (1895) *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat*. [filme] França: Lumière

LUMIÈRE, Auguste e Louis (1895) *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. [filme] França: Lumière

MACHADO, Carlos e SANTOS, Ricardo (2014) *O Mercado*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

MARTINS, Marco (2005) *Alice*. [filme] Portugal: Clap Filmes

MÉLIÈS, Georges (1902) *Le Voyage dans la Lune*. [*Viagem na Lua*] [filme] França: Star-Film

MENDES, Ivana (2006) *Pedregulho, o sonho é possível*. [série: *Cidade 2*] Brasil: Triplíce Produções

MESQUITA, Pedro (2008) *Paredes Meias*. [filme] Portugal: MUZZAK / CINEMACTIV e RTP

MINON, Rafael Navarro (2013) *The Singer*. [filme] Espanha: (s.i.)

MOZOS, Manuel (2009) *Ruínas*. [filme] Portugal: O Som e a Fúria

NOLAN, Christopher (2010) *Inception*. [*A Origem*] [filme] Estados Unidos da América et.al.: Warner Bros., Legendary Pictures, Syncopy

NOVICK, Lynn (1998) *Frank Lloyd Wright*. [filme] Estados Unidos da América: Florentine Film

ONOFRE, João (2010) *Sun 2015*. [filme] Portugal: Bienal de Arquitectura de Veneza

PÊRA, Edgar (1991) *A Cidade de Cassiano - Vida e Obra de Cassiano Branco*. [filme] Portugal: RTP

PÊRA, Edgar (2007) *Arquitectura de Peso*. [filme] Portugal: Periferia Filmes

POLLACK, Sidney (2006) *Sketches of Frank Ghery*. [filme] Estados Unidos da América: American Masters, Eagle Rock Entertainment, LM Media, Mirage Enterprises, Public Broadcasting Service (PBS), SP Architecture, WNET Channel 13 New York, WNET Thirteen

REIFARTH, Dieter (2013) *Hous Tugendhat*. [filme] República Checa: Strandfilm-Produktions GmbH, Pandora Filmproduktion e ZDF / 3sat

RESNAIS, Alain (1959) *Hyroshima Mon Amour* [*Hiroshima Meu Amor*]. [filme] França, Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment

REVIÈRE, Gyz (2013) *Rotterdam 2040*. [filme] Holanda: StudioRev

RICHTER, Hans (1930) *Die Neue Wohnung*. [filme] Suíça: Schweizer Werkbund

ROCHA, Paulo (1963) *Os Verdes Anos*. [filme] Portugal: Produções Cunha Telles

ROCHA, Paulo (1995) *Manuel de Oliveira, O Arquitecto*. [filme] Portugal: RTP

RODRIGUES, Gustavo Gama, BARROS, Paulo de (2014) *Bernardes*. [filme] Brasil: 6D Filmes e Rinoceronte Produções

ROSSELLINI, Roberto (1948) *Germania Anno Zero* [*Alemanha Ano Zero*]. [filme] Alemanha: Tevere Film, SAFDI, Union Générale Cinématographique e Deutsche Film

ROSSELLINI, Roberto (1953) *Viaggio in Italia* [*Viagem em Itália*]. [filme] Itália: Italia Film, Junior Film, Sveva Film, Les Films Ariane, Francinex e Société Générale de Cinématographie

ROUCH, Jean (1961) *La Pyramide Humaine*. [filme] França. Les Films de la Pléiade

RUKSCHCIO, Belinda (2014) *Precise Poetry/Lina Bo Bardi Architecture*. [filme] Alemanha, Áustria, Brasil: Austrian Federal Ministry of Education, the Arts and Culture

SALAVIZA, João (2009) *Arena*. [filme] Portugal: Filmes do Tejo II

SALAVIZA, João (2011) *Cerro Negro*. [filme] Portugal: Filmes do Tejo II

SALAVIZA, João (2011) *Casa na Comporta*. [filme] Portugal: Bienal de Arquitectura de Veneza

SALAVIZA, João (2012) *Rafa*. [filme] Portugal: Filmes do Tejo II e Les Films de l'Après-Midi

SALLES, João Moreira (2007) *Santiago*. [filme] Brasil: (s.i.)

SARMENTO, Julião (2010) *Cromlech*. [filme] Portugal: Bienal de Arquitectura de Veneza

SCOTT, Ridley (1982) *Blade Runner* [*Blade Runner: Perigo Eminente*]. [filme] Estados Unidos da América, Reino Unido: Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros. e Blade Runner Partnership

SICA, Vittorio de (1950) *Ladri di Biciclette* [*Ladrões de Bicicletas*]. [filme] Itália: Produzioni De Sica

SILVA, António (1999) *Raul Lino - Livre como o Cipreste*. [filme] Portugal: RTP

SILVA, António (2001) *Fernando Távora*. [série TV] Portugal: RTP

TATI, Jacques (1958) *Mon Oncle* [*O Meu Tio*]. [filme] França: Gaumont Distribution, Specta Films, Gray-Film e Alter Films

TATI, Jacques (1967) *Playtime* [*Play Time - Vida Moderna*]. [filme] França: Jolly Film e Specta Films

TESCH, Markus Heidingsfelder (2008) *Koolhaas: A kind of Architect*. [filme] Alemanha: Heidingsfelder Tesch Productions

TRUFFAUT, François (1959) *Les quatre cents coups* [*Os quatrocentos golpes*]. [filme] França: Les Films du Carosse, Sédif Productions

URBANO, Luís (2012) *A Casa do Lado*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

URBANO, Luís (2012) *Sizígia*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

URBANO, Luís (2014) *Como se desenha uma casa*. [filme] Portugal: JackBackPack

VARDA, Agnès (1955) *La Pointe Courte*. [filme] França: Ciné Tamaris

VARDA, Agnès (1962) *Cléo de 5 à 7* [*Duas Horas na Vida de uma Mulher*]. [filme] França: Ciné Tamaris e Rome Paris Films

VARDA, Agnès (1965) *Le Bonheur* [*A Felicidade*]. [filme] França: Parc Film

VARDA, Agnès (2000) *Les glaneurs et la glaneuse* [*Os respigadores e a respigadora*]. [filme] França: Ciné Tamaris

VERTOV, Dziga (1929) *Chelovek s kino-apparatom* [*O Homem da Câmara de Filmar*]. [filme] Rússia, Ucrânia: VUFKU

VIDOR, King (1949) *The Fountainhead* [*Vontade Indómita*]. [filme] Estados Unidos da América: Warner Bros.

VISCONTI, Luchino (1943) *Ossessione* [*Obsessão*]. [filme] Itália: Industrie Cinematografiche Italiane

WACHTMEISTER, Jesper (2013) *Microtopia*. [filme] Suécia: Eight Millimetres

WIENE, Robert (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*O Gabinete do Dr. Caligari*]. [filme] Alemanha: Decla-Bioscop AG



**Imagens**





- Fig. 1. ZUMTHOR, Peter (2003-2007) *Kolumba Museum*. in BINET, Hélène (2007) '*Kolumba Diocesan Museum*' [online] disponível em <<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>> [10.03.2015]
- Fig. 2. CHIRICO, Georgio de (1913) *Piazza d'Itália* in COUTO, Larissa (s.d.) '*De Chirico, Da Metafísica*'. *Obvious* [online] disponível em <<http://lounge.obviousmag.org/transfigurar/2012/06/de-chirico-da-metaphisica.html>> [10.03.2015]
- Fig. 3. SERRA, Richard (2005) '*The Matter of Time*' [fotografias] autoria: Maria João Rito (2014) Bilbao: Museu Guggenheim
- Fig. 4 | 5. BRANCO, Cassiano (1929-1932) *Cineteatro Éden*. in (s.a.)(s.d.) '*CINE-TEATRO ÉDEN*'. Colorize Media [online] disponível em <[http://www.colorizemedialearning.com/detalhe\\_historia.php?pag=20](http://www.colorizemedialearning.com/detalhe_historia.php?pag=20)> [26.02.2015]
- Fig. 6. BRITO, Júlio (1923) *Teatro Rivoli*. in FIGUEIRADO, Ricardo (2010) '*Os Planos para o Porto – dos Almadás aos nossos dias Teatro Rivoli*' (1923) Júlio Brito
- Fig. 7. PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol. II. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd. p.41
- Fig. 8. BRISPOT, Henri (1896) (s.n.). in PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol. I. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd. p.14
- Fig. 9. MUYBRIDGE (1878) *Sallie Gardner at a Gallop*. in PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol. I. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd. p.10
- Fig. 10. Estúdio Méliès (1897) in ColumnaZero (2013) '*Estúdio de Georges Méliès*'. *ColumnaZero* 21 Novembro [online] disponível em <<http://columnazero.com/el-obturador-george-melies/>> [13.03.2015]
- Fig. 11. Estúdio Méliès (1897) in (s.a.)(s.d.) [online] disponível em <<https://kjfilm2700.files.wordpress.com/2014/01/melies-studio.jpg>> [13.03.2015]
- Fig. 12 | 13. Fotogramas extraídos de LUMIÈRE, Auguste e Louis (1895) *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat*. [filme] França: Lumière
- Fig. 14 | 15. Fotograma extraído de LUMIÈRE, Auguste e Louis (1895) *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. [filme] França: Lumière
- Fig. 16 | 17. Fotograma extraído de MÉLIÈS, Georges (1902) *Le Voyage dans la Lune*. [Viagem na Lua]. [filme] França: Star-Film

Fig. 18. Fotograma extraído de WIENE, Robert (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*O Gabinete do Dr. Caligari*]. [filme] Alemanha: Decla-Bioscop AG

Fig 19. Fotogramas extraídos de RICHTER, Hans (1930) *Die Neue Wohnung*. [filme] Suíça: Schweizer Werkbund

Fig. 20. Fotograma extraído de LANG, Fritz (1927) *Metropolis* [*Metrópolis*]. [filme] Alemanha: Universum Film

Fig. 21. Fotograma extraído de CHENAL, P., LE CORBUSIER (1930) *Architectures d'Aujourd'hui*. [filme] França: LigaFilms

Fig. 22. Fotograma extraído de FLAHERTY, Robert (1922) *Nanook of the North* [*Nanook, o esquimó*]. [filme] Canadá: Les Frères Revillon e Pathé Exchange

Fig. 23. Fotograma extraído de VERTOV, Dziga (1929) *Chelovek s kino-apparatom* [*O Homem da Câmara de Filmar*]. [filme] Rússia/Ucrânia: VUFKU

Fig. 24 | 25. Fotogramas extraídos de LABARTHE, André S. (1964) *Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*. [série TV, *Cineastes de Notre Temps*] (s.l.): Criterion Collection

Fig. 26. Fotogramas extraídos de ANSTEY, Edgar, ELTON, Arthur (1935) *Housing Problems*. [série TV, *'Land of Promise: The British Documentary Movement'*] Reino Unido: British Commercial Gas Association

Fig. 27. CHAPLIN, Charles (1936) *Modern Times* [*Tempos Modernos*]. in (s.a.)(s.d.) [online] disponível em <<http://vagabundoadoravel.blogspot.pt/2012/04/biografia-parte-v.html>> [21.02.2015]

Fig. 28. Fotogramas extraídos de ANSTEY, Edgar, ELTON, Arthur (1935) *Housing Problems*. [série TV, *'Land of Promise: The British Documentary Movement'*] Reino Unido: British Commercial Gas Association

Fig. 29. Fotogramas extraídos de HITCHCOCK, Alfred (1954) *Rear Window* [*A Janela Indiscreta*]. [filme] Estados Unidos da América: Paramount Pictures e Patron Inc.

Fig. 30. Fotogramas extraídos de HITCHCOCK, Alfred (1948) *Rope* [*A Corda*]. [filme] Estados Unidos da América: Warner Bros., Transatlantic Pictures e Metro-Goldwyn-Mayer

Fig. 31 | 32. Fotogramas extraídos de TATI, Jacques (1967) *Playtime* [*Play Time - Vida Moderna*]. [filme] França: Jolly Film e Specta Films

- Fig. 33. VISCONTI, Luchino (1943) *Ossessione* [Obsessão]. in SINISCALCHI, Claudio (2013) 'Il neorealismo? Era fascistissimo' *il Giornale*, 20 Julho [online] disponível em <<http://www.ilgiornale.it/news/cultura/neorealismo-era-fascistissimo-937159.html>> [15.04.2015]
- Fig. 34. ROSSELLINI, Roberto (1948) *Germania Anno Zero* [Alemanha Ano Zero]. in OLIVEIRA, Luís Miguel (2015) 'Rossellini, ano 2015' *Público*, 20 Março [online] disponível em <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/rossellini-ano-2015-1689318>> [15.04.2015]
- Fig. 35. VISCONTI, Luchino (1943) *Ossessione* [Obsessão]. in SINISCALCHI, Claudio (2013) 'Il neorealismo? Era fascistissimo' *il Giornale*, 20 Julho [online] disponível em <<http://www.ilgiornale.it/news/cultura/neorealismo-era-fascistissimo-937159.html>> [15.04.2015]
- Fig. 36. Fotograma extraído de ROSSELLINI, Roberto (1953) *Viaggio in Italia* [Viagem em Itália]. [filme] Itália: Italia Film, Junior Film, Sveva Film, Les Films Ariane, Francinex e Société Générale de Cinématographie
- Fig. 37 | 38. Fotogramas extraídos de SICA, Vittorio de (1950) *Ladri di Biciclette* [Ladrões de Bicicletas] [filme] Itália: Produzioni De Sica
- Fig. 39. ANTONIONI, Michelangelo (1961) *La Notte* [A Noite]. in LAMSTER, Mark (ed.) (2000) *Architecture and Film*. New York : Princeton Architectural Press, p.196
- Fig. 40. Fotograma extraído de RESNAIS, Alain (1959) *Hiroshima Mon Amour* [Hiroshima Meu Amor]. [filme] França/Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment
- Fig. 41. Fotograma extraído de GODARD, Jean Luc (1963) *Le Mepris* [O Desprezo]. [filme] Itália: Les Films Concordia, Rome Paris Films e Compagnia Cinematografica Champion
- Fig. 42. Fotograma extraído de Varda, Agnès (1955) *La Pointe Courte*. [filme] França: Ciné Tamaris
- Fig. 43. ANTONIONI, Michelangelo (1962) *L'Eclisse* [O Eclipse]. in (s.a.)(s.d.) [online] disponível em <<http://www.davidsaulrosenfeld.com/chapter3.html>> [15.04.2015]
- Fig. 44. *Cahiers du Cinema* 31 (1954) in PARKINSON, David (2012) *100 ideias que mudaram o cinema*. Vol. II. trad. Cecília Ferreira Santos, Londres: Laurence King Publishing Ltd., p.52
- Fig. 45. Fotograma extraído de ROCHA, Paulo (1963) *Os Verdes Anos*. [filme] Portugal: Produções Cunha Telles
- Fig. 46. Fotograma extraído de LOPES, Fernando (1964) *Belarmino*. [filme] Portugal: Produções Cunha Telles

Fig. 47. Fotograma extraído de REIFARTH, Dieter (2013) *Hous Tugendhat*. [filme] República Checa: Strandfilm-Produktions GmbH, Pandora Filmproduktion e ZDF / 3sat

Fig. 48. Fotograma extraído de SILVA, António (1999) *Raul Lino - Livre como o Cipreste*. [filme] Portugal: RTP

Fig. 49. Fotograma extraído de MACHADO, Carlos e SANTOS, Ricardo (2014) *O Mercado*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 50. Fotograma extraído de CAMPOS, Luís Vieira (2014) *Bicicleta*. [filme] Portugal: Cimbalino Filmes e Filmes Liberdade

Fig. 51. Fotograma extraído de CANIJO, João (2011) *Sangue do Meu Sangue*. [filme] Portugal: Midas Filmes

Fig. 52. Fotograma extraído de EMIGHOLZ, Heinz (2008) *Loos Ornamental* [*Loos Ornamental*] [filme] Austria: Amour Fou Filmproduktion e KGP Kranzelbinder Gabriele Production

Fig. 53. Fotograma extraído de MARTINS, Marco (2005) *Alice*. [filme] Portugal: Clap Filmes

Fig. 54. Cartaz de RUKSCHCIO, Belinda (2013) *Precise Poetry: Lina Bo Bardi's Architecture*. [folheto]

Fig. 55. RODRIGUES, Gustavo Gama, BARROS, Paulo de (2014) *Bernardes*. [online] disponível em <<http://oglobo.globo.com/rio/design-rio-na-prancheta-de-sergio-bernardes-ideal-de-um-mundo-melhor-12866554>> [20.09.2015]

Fig. 56. Fotograma extraído de CABRAL, Rosa (2013) *Arrivederci Macau* [filme] Portugal, Macau: RTP2

Fig. 57. Fotograma extraído de CASTANHEIRA, Graça (2012) *A Casa*. 1º Ep. [série TV, *A Casa e a Cidade*] Portugal: RTP

Fig. 58. Fotograma extraído de ANDERSEN, Thom (2012) *Reconversão*. [filme] Portugal: Curtas Vila do Conde

Fig. 59. Fotograma extraído de GRANDE, Nuno (2014) *Sagrado*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 60. Fotograma extraído de MOZOS, Manuel (2009) *Ruínas*. [filme] Portugal: O Som e a Fúria

Fig. 61. Fotograma extraído de FELDMAN, Edgar e DIAS, Manuel Graça (1993) *Raúl Hestnes Ferreira*. [série TV. *Ver Artes*] Portugal: RTP

Fig. 62 - 71. Fotogramas extraídos de FELDMAN, Edgar e DIAS, Manuel Graça (1993) *Raúl Hestnes Ferreira*. [série TV. *Ver Artes*] Portugal: RTP

Fig. 72 - 79. Fotogramas extraídos de CASTANHEIRA, Graça (2012) *A Casa*. 1º Ep. [série TV, *A Casa e a Cidade*] Portugal: RTP

Fig. 80. PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno (1962-1976) *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* [fotografias] autoria: Sandra Rafaela Pinto (2015) Lisboa

Fig. 81 | 82. Atelier Teotónio Pereira (s.d.) in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Igreja do Sagrado Coração de Jesus*' [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Igreja-do-Sagrado-Coracao-de-Jesus>> [14.04.2015]

Fig. 83. PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno (1962-1976) *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* [fotografias] autoria: Sandra Rafaela Pinto (2015) Lisboa

Fig. 84. Atelier Teotónio Pereira (s.d.) in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Igreja do Sagrado Coração de Jesus*' [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Igreja-do-Sagrado-Coracao-de-Jesus>> [14.04.2015]

Fig. 85 - 89. PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno (1962-1976) *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* [fotografias] autoria: Sandra Rafaela Pinto (2015) Lisboa

Fig. 90 - 99. Fotogramas extraídos de GRANDE, Nuno (2014) *Sagrado*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 100. Cartaz de GRANDE, Nuno (2014) *Sagrado*. [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/Sagrado>> [20.09.2015]

Fig. 101 - 118. Fotogramas extraídos de ANDERSEN, Thom (2012) *Reconversão*. [filme] Portugal: Curtas Vila do Conde

Fig. 119. Fotograma extraído de ANDERSEN, Thom (2012) *Reconversão* [trailer] Portugal: Curtas Vila do Conde

Fig. 120. PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno (1962-1976) *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* [fotografias] autoria: Sandra Rafaela Pinto (2015) Lisboa

Fig. 121. Fotograma extraído de FERREIRA, Francisco (2013) *Panorama*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 122. Fotograma extraído de DIAS, Manuel Graça, (2013) *A Limpeza*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 123. Fotograma extraído de SALAVIZA, João (2009) *Arena*. [filme] Portugal: Filmes do Tejo II

Fig. 124 | 125. Fotograma extraído de URBANO, Luís (2012) *A Casa do Lado*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 126. Fotograma extraído de FERREIRA, Francisco (2013) *Panorama*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 127. Fotograma extraído de SALAVIZA, João (2009) *Cerro Negro*. [filme] Portugal: Filmes do Tejo II

Fig. 128. Fotograma extraído de SALAVIZA, João (2009) *Rafa*. [filme] Portugal: Filmes do Tejo II e Les Films de l'Après Midi

Fig. 129. FERNANDEZ, Sérgio (1971-1973) *Vill'Alcina*. in D'OREY, Inês (2008) '*só nós e santa tecla*' [online] disponível em <<http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/>> [15.04.2015]

Fig. 130 | 131. FERNANDEZ, Sérgio (1971-1973) *Vill'Alcina*. in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Vill'Alcina*' [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Vill-Alcina>> [15.04.2015]

Fig. 132. FERNANDEZ, Sérgio (1971-1973) *Vill'Alcina*. in D'OREY, Inês (2008) '*só nós e santa tecla*' [online] disponível em <<http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/>> [15.04.2015]

Fig. 133. FERNANDEZ, Sérgio (1971-1973) *Vill'Alcina*. in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Vill'Alcina*' [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Vill-Alcina>> [15.04.2015]

Fig. 134. FERNANDEZ, Sérgio (1971-1973) *Vill'Alcina*. in D'OREY, Inês (2008) '*só nós e santa tecla*' [online] disponível em <<http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/>> [15.04.2015]

Fig. 135 - 137. FERNANDEZ, Sérgio (1971-1973) *Vill'Alcina*. in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Vill'Alcina*' [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Vill-Alcina>> [15.04.2015]

Fig. 138 - 145. Fotograma extraído de URBANO, Luís (2012) *A Casa do Lado*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 146. Cartaz de URBANO, Luís (2012) *A Casa do Lado*. [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/A-Casa-do-Lado>> [20.09.2015]

Fig. 147 - 149. SILVA, David Moreira da Silva, SILVA, Maria José Marques da (1969) *Edifício Miradouro*. in COSTA, Alexandre Alves, et. al. (2001) *Porto 1901 – 2001: Guia de Arquitectura Moderna*. Fascículo 17. Porto: Porto 2001

Fig. 150 | 151. FREITAS, Márcio (1965-1970) *Jornal de Notícias*. in COSTA, Alexandre Alves, et. al. (2001) *Porto 1901 – 2001: Guia de Arquitectura Moderna*. Fascículo 17. Porto: Porto 2001 [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Edificios-Torre-Porto>> [15.05.2015]

Fig. 152 - 153. RICCA, Agostinho (1960-1961) *Edifício de Habitação Montepio Geral*. in COSTA, Alexandre Alves, et. al. (2001) *Porto 1901 – 2001: Guia de Arquitectura Moderna*. Fascículo 17. Porto: Porto 2001. Fascículo 17. [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Edificios-Torre-Porto>> [15.05.2015]

Fig. | 154 | 155. TELLES, Manuel (1969 – 1976) *Grupo de Moradias Populares do Aleixo*. in PAIVA, Marlon (2011) *Habitação e Cidade - do São Vito em S. Paulo ao Aleixo no Porto*. Prova de Dissertação. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Fig. 156 | 157. LOUREIRO, José Carlos, RAMOS, Pádua, ALMEIDA, C. de (1966-1974) *Hotel D. Henrique*. in COSTA, Alexandre Alves, et. al. (2001) *Porto 1901 – 2001: Guia de Arquitectura Moderna*. Fascículo 17. Porto: Porto 2001

Fig. 158 - 169. Fotogramas extraídos de FERREIRA, Francisco (2013) *Panorama*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 170. Cartaz de FERREIRA, Francisco (2013) *Panorama*. [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/Panorama>> [20.09.2015]

Fig. 171 - 181. CEREJEIRO, Raúl (s.d.) *Bairro da Flamengo* [fotografias] autoria: Sandra Rafaela Pinto (2015) Lisboa

Fig. 182. CEREJEIRO, Raúl (s.d.) *Bairro da Flamengo* [fotos de cena] fotografia de Vasco Viana

Fig. 183 - 192. Fotogramas extraídos de SALAVIZA, João (2009) *Arena*. [filme] Portugal: Filmes do Tejo II

Fig. 193. Cartaz de SALAVIZA, João (2009) *Arena*. [online] disponível em <<http://mag.sapo.pt/cinema/filmes/arena>> [20.09.2015]

Fig. 194. SALAVIZA, João (2009) *Arena*. [fotos de cena] fotografia de Vasco Viana

Fig. 195. Fotograma extraído de URBANO, Luís (2012) *Sizígia*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 196. Fotograma extraído de AREIAS, Rodrigo (2013) *1960 Fernando Távora*. [filme] Portugal: Bando à Parte

Fig. 197. Fotograma extraído de LOPES, Fernando (1964) *Belarmino*. [filme] Portugal: Produções Cunha Telles

Fig. 198. Fotograma extraído de DIAS, Manuel Graça, (2013) *A Encomenda*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 199. Fotograma extraído de COSTA, Pedro (2006) *Juventude em Marcha*. [filme] Portugal: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Etranger e Radiotelevisão Portuguesa (RTP)

Fig. 200. Fotograma extraído de SALAVIZA, João (2011) *Casa na Comporta*. [filme] Portugal/Veneza: Bienal de Arquitectura de Veneza

Fig. 201. Fotograma extraído de SALLES, João Moreira (2007) *Santiago*. [filme] Brasil: (s.i.)

Fig. 202. Fotograma extraído de PÊRA, Edgar (2007) *Arquitectura de Peso*. [filme] Portugal: Periferia Filmes

Fig. 203. SIZA, Álvaro (1958-1963) *Piscinas das Marés*. fotografias de Sandra Rafaela Pinto (2015)

Fig. 204 - 206. Atelier Álvaro Siza Vieira (s.d) in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Piscinas das Marés*' [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Vill-Alcina>> [15.04.2015]

Fig. 207. SIZA, Álvaro (1958-1963) *Piscinas das Marés*. fotografias de Sandra Rafaela Pinto (2015)

Fig. 208. Atelier Álvaro Siza Vieira (s.d) in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Piscinas das Marés*' [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Vill-Alcina>> [15.04.2015]

Fig. 209 - 211. SIZA, Álvaro (1958-1963) *Piscinas das Marés*. fotografias de Sandra Rafaela Pinto (2015)

Fig. 212. Atelier Álvaro Siza Vieira (s.d) in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Piscinas das Marés*' [online] disponível em <<http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Vill-Alcina>> [15.04.2015]



Fig. 213 - 222. Fotogramas extraídos de URBANO, Luís (2012) *Sizígia*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 223. Cartaz de URBANO, Luís (2012) *Sizígia*. [online] disponível em < <http://www.rupturasilenciosa.com/Sizigia> > [20.09.2015]

Fig. 224. FERREIRA, Raúl Hestnes (1960-1961) *Casa Albarraque*. fotografias de Luís Pavão. in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Casa Albarraque*' [online] disponível em < <http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Casa-Albarraque> > [16.04.2015]

Fig. 225 - 227. FERREIRA, Raúl Hestnes (1960-1961) *Casa Albarraque*. in FERNANDEZ, Sérgio (1988) *Percurso : arquitectura portuguesa : 1930-1974*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações [online] disponível em < <http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Casa-Albarraque> > [16.04.2015]

Fig. 228 | 229. FERREIRA, Raúl Hestnes (1960-1961) *Casa Albarraque*. fotografias de Luís Pavão. in Ruptura Silenciosa (s.d.) '*Casa Albarraque*' [online] disponível em < <http://www.rupturasilenciosa.com/filter/Arquitectura-Architecture/Casa-Albarraque> > [16.04.2015]

Fig. 230 - 239. Fotogramas extraídos de DIAS, Manuel Graça, (2013) *A Encomenda*. [filme] Portugal: Ruptura Silenciosa

Fig. 240. Cartaz de DIAS, Manuel Graça, (2013) *A Encomenda*. [online] disponível em < <http://www.rupturasilenciosa.com/A-Encomenda-1> > [20.09.2015]

Fig. 241 - 248. MATEUS, Aires (2010) *Casas na Areia*. in ALBANI, Julia, et.al. (2010) *No Place Like: 4 Houses, 4 Filmes: Biennal de Veneza*. [Cat.] Lisboa: Direcção Geral das Artes, Ministério da Cultura

Fig. 249 - 256. Fotogramas extraídos de SALAVIZA, João (2011) *Casa na Comporta*. [filme] Portugal/Veneza: Bienal de Arquitectura de Veneza

Fig. 257 | 258. MATEUS, Aires (2010) *Casas na Areia*. in ALBANI, Julia, et.al. (2010) *No Place Like: 4 Houses, 4 Filmes: Biennal de Veneza*. [Cat.] Lisboa: Direcção Geral das Artes, Ministério da Cultura

Fig. 259. Processo de produção de URBANO, Luís (2012) *Sizígia*. [online] disponível em < <http://www.rupturasilenciosa.com/Sizigia> > [20.09.2015]

Fig. 260. Processo de produção de DIAS, Manuel Graça, (2013) *A Encomenda*. [online] disponível em < <http://www.rupturasilenciosa.com/A-Encomenda-1> > [20.09.2015]

